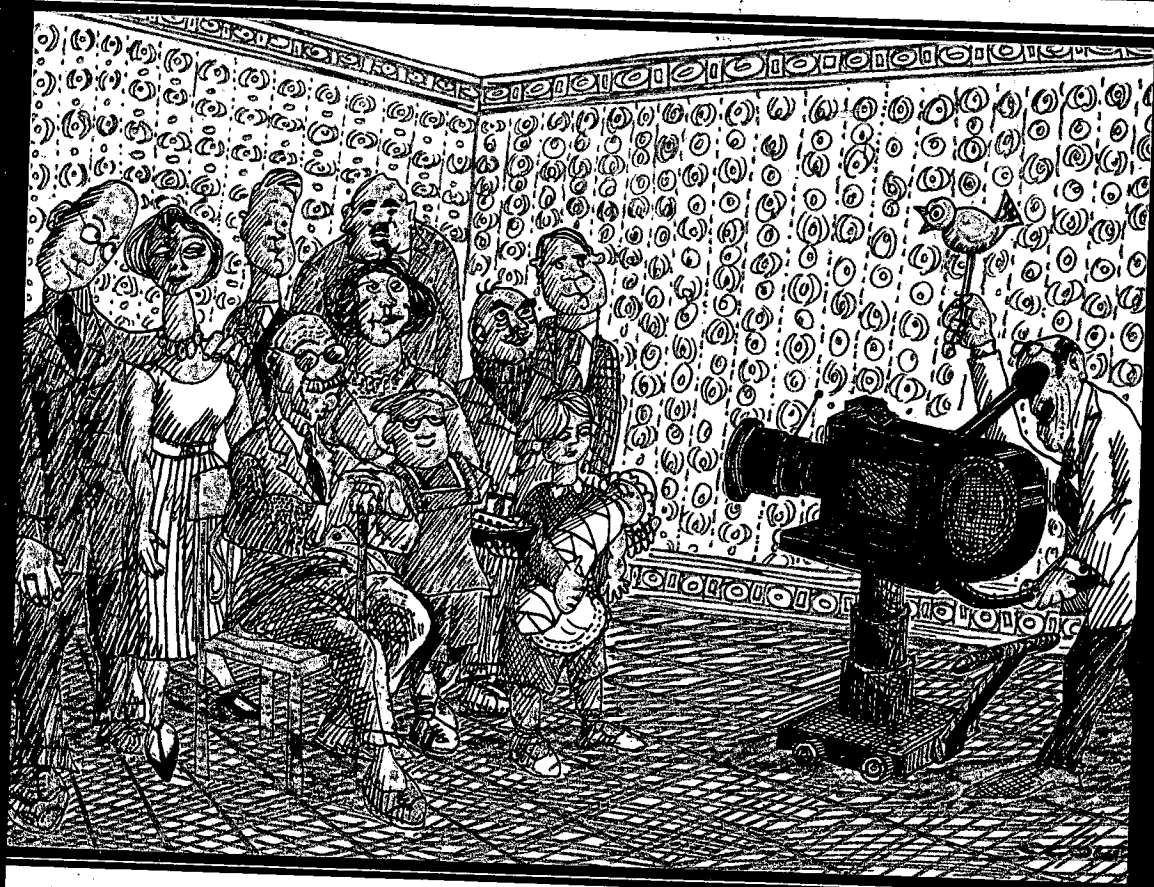
RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI RAI

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVII, n. 3 - luglio/settembre 1986
registrazione del Trib. di Roma
n. 5752 del 24 giugno 1960

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 06/746941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

© 1986 C.S.C.

In copertina: *Si gira "La famiglia"*, disegno di Ettore Scola

SOMMARIO

SAGGI

7 *Il pianeta Cinema e i suoi satelliti,* di Duccio Faggella

25 *Con i fascisti alla guerra di Spagna,* di Gian Piero Brunetta

CORSIVI

42 *Bergman fra cinema, teatro e tv,* di Mauro Manciotti

NOTE

49 *Scola e Scarpelli dal disegno al film,* di Pier Marco De Santi

LA STANZA DELLE POLEMICHE

68 *Spazzatura e orizzonti di gloria,* di Alberto Abruzzese

SALTAFRONTIERA

71 *Nel Caucaso e dintorni,* di Giovanni Buttafava

MILLESCHERMI

83 *Teoria e prassi del super8,* di Giampaolo Bernagozzi

FILM

89 *"Fuori orario": Scorsese piccolo miracolo,* di Vito Zagarrio

96 *"Hannah e le sue sorelle": l'ironica saggezza di Woody Allen,* di Pietro Pintus

103 *"Mishima": un falso d'autore,* di Simona Argentieri

CINETECA

110 *"Suspense" (1913) di Phillips Smalley,* di Paolo Cherchi Usai

LIBRI

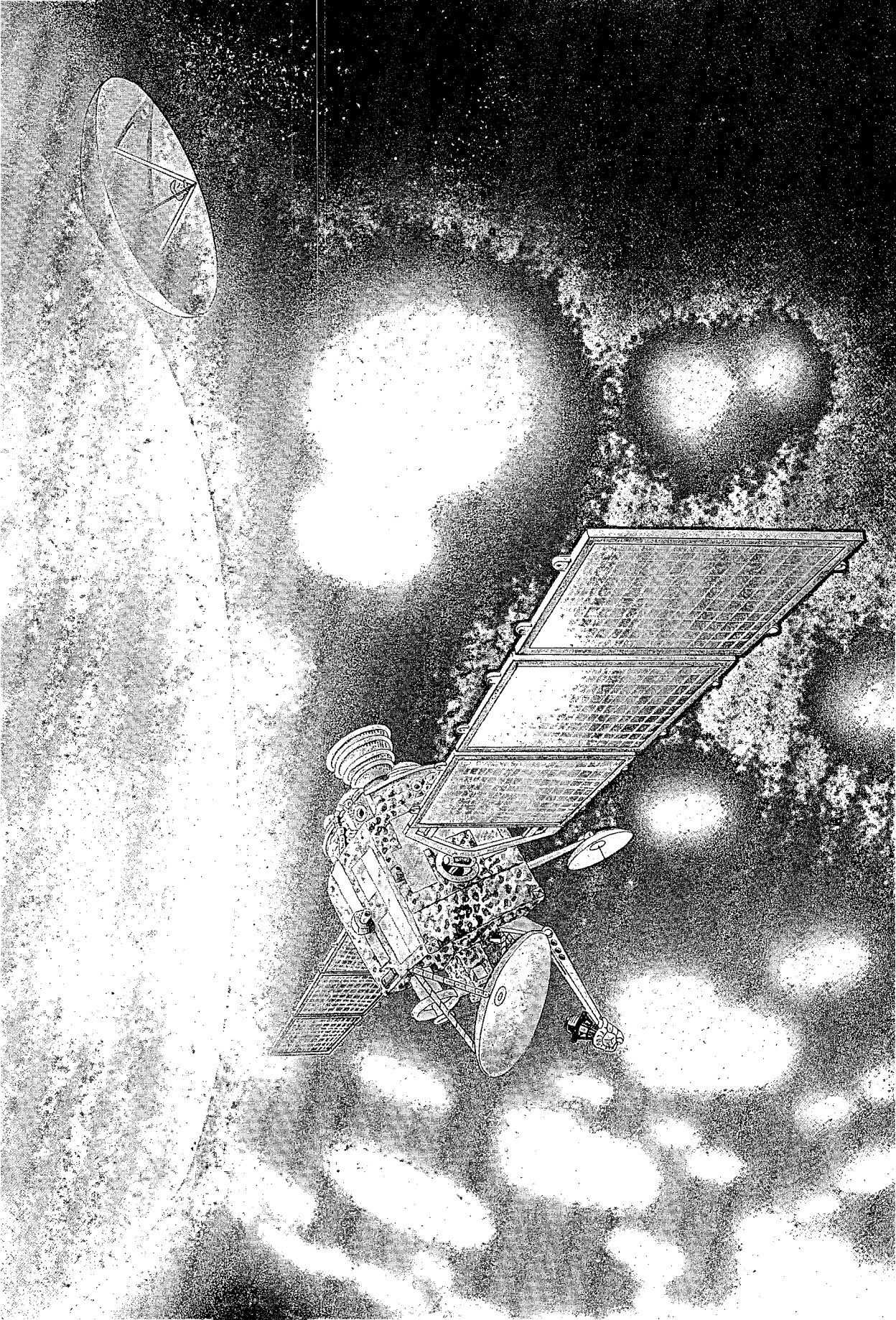
119 *Schede,* a cura di Stefania Parigi e Angela Prudenzi

LA POSTA

129 *La scommessa del giovane cinema romano,* di Franco Montini

131 CRONACHE DEL C.S.C.

132 NOTIZIE

136 SUMMARY

Il pianeta Cinema e i suoi satelliti

Duccio Faggella

Se la terra fosse stata il disco piatto immaginato dall'astronomia primitiva, il problema delle comunicazioni sulle lunghe distanze non sarebbe stato probabilmente così complicato[1]. In ogni caso, fino all'avvento della televisione, la tecnologia che si affidava alle basse frequenze, come per la radio, se l'era cavata egregiamente. Ma le trasmissioni televisive usano solo le onde ad altissima frequenza e allora la rotondità della terra costituisce un ostacolo quasi insormontabile; se non in termini tecnici, almeno in termini economici. Come molti sanno, le onde ad altissima frequenza si comportano come i raggi luminosi: agli angoli non curvano e se trovano un ostacolo sono riflesse. Perciò una ricezione accettabile di segnali ad altissima frequenza si può ottenere soltanto in un'area libera in tutte le direzioni e 'muore' sulla linea dell'orizzonte.
Nel passato, per superare questi ostacoli occorreva costruire emittenti e ripetitori sulle alture della zona da servire. I costi della distribuzione salivano alle stelle e il servizio lasciava ancora a desiderare[2]. L'idea di collocare le emittenti quanto più in alto è

---

[1] Le funzioni svolte dai satelliti sono numerosissime, sia nel campo civile sia in quello militare. Questa indagine riferisce in particolare sull'impiego dei satelliti nella distribuzione televisiva sul territorio statunitense.
Fra le numerose pubblicazioni consultate citiamo: i periodici «Aviation Space and Space Technology», «Broadcasting», «Business Week», «Channels of Communications», «Consumer's Research Magazine», «Forbes», «Industry Week», «Newsweek», «Popular Mechanics», «Popular Science», «Radio-Electronics», «Satellite Tv», «Science Digest», «Space World», «Telecommunications», «Television/Radio Age», «Tv Guide», «Tv World», «U.S. News and World Report», «Variety»; il quotidiano «The New York Times»; alcuni recenti manuali, come *The Down to Earth Guide to Satellite Tv* di Mark Long (1985), *Manual of Satellite Communications* di Emanuel Fthenakis (1984), *Who Owns the Rainbow?* di Hal Glatzer (1984), *International Broadcasting by Satellite* di Jon T. Powell (1985).
Altre pubblicazioni sono state citate di volta in volta nelle note. Per non appesantire il testo, alcune informazioni di carattere descrittivo sono state collocate nei riquadri.

[2] Per quanto possa sembrare incredibile, ai giorni nostri ci sono ancora quattro milioni di americani che ricevono solo un paio di canali e un milione al buio televisivo.

◀ **La Rai sul satellite.**
Realizzazione di Franco Ferri (da «Millecanali», gen. 1986).

possibile non è nuova. Già negli anni Quaranta qualcuno proponeva di usare aeroplani o sonde, ma si trattava di soluzioni tutt'altro che pratiche. Ci voleva il genio fantascientifico di Arthur C. Clark, il noto scrittore inglese, per immaginare una situazione tanto originale e proiettata nel futuro da sembrare inverosimile: perché non affidare la trasmissione delle onde ad altissima frequenza a satelliti geostazionari? La formula di Clark significa, in parole povere, che uno o più satelliti parcheggiati in orbita fissa, con una velocità uguale a quella della rotazione terrestre, offrirebbero uno 'specchio' a largo raggio per la riflessione dei segnali radiotelevisivi lanciati da terra. Ma correva l'anno 1945 e l'ipotesi pubblicata in «Wireless World» poteva destare soltanto curiosità, perché la tecnologia non offriva ancora una soluzione al problema della messa in orbita di satelliti.
Quasi quindici anni dopo, il successo dello sputnik sovietico aprì la strada agli 'uccelli' delle stelle e nel 1962 la Nasa lanciava Telstar I, che consentiva le comunicazioni fra il Nord America e l'Europa (solo per qualche ora al giorno, data l'orbita relativamente bassa del satellite). Nel 1972 entrava in orbita Anik, il primo satellite addetto alle telecomunicazioni interne nel Canada; due anni dopo i satelliti americani Westar I e II e nel 1975 prendeva il via il primo servizio di trasmissione via cavo di segnali televisivi ricevuti via satellite.
La comunicazione via satellite funziona pressappoco così: una stazione a terra emette i segnali in direzione del satellite, che li riceve, li amplifica e li ritrasmette a terra alle riceventi comprese nel cono dei segnali diffusi. In questo modo viene coperta un'area vastissima e una distanza di 6.000 chilometri può essere percorsa in un quarto di secondo.
Costruire, lanciare e assicurare un satellite costa sui 100 milioni di dollari e gli Stati Uniti ne hanno già due dozzine in orbita, parcheggiati in aree convenienti, solo per le comunicazioni interne. Ogni satellite ha un minimo di 24 canali, tanto da soddisfare le necessità attuali e quelle del prossimo decennio. Ma nonostante l'uso ridotto le imprese americane continuano a chiedere spazio per nuovi satelliti. Le ragioni fondamentalmente sono due: l'ampiezza del profitto (fino a due volte il capitale investito, con alti margini di rischio, però) e i continui miglioramenti tecnologici. Per di più la corsa al satellite, una nuova febbre dell'oro in versione attuale, è stimolata dalla politica dell'amministrazione federale americana. Infatti la commissione che presiede alle comunicazioni (Fcc) ha di recente autorizzato una riduzione nella distanza tra i satelliti in orbita e la vendita dei canali al miglior offerente, fuori dalla logica delle assegnazioni regolamentate invalsa nel passato.
Una nuova generazione di satelliti è pronta a prendere il volo da

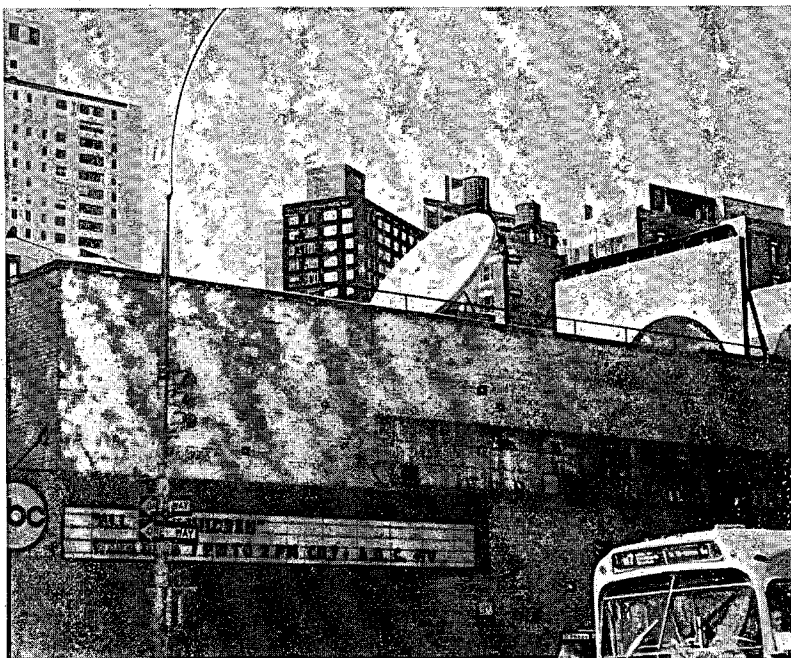
quest'anno. Sfrutteranno le bande di frequenza più alte, con due vantaggi: liberarsi delle interferenze da terra e ridurre i costi delle stazioni riceventi. La maggior parte dei satelliti in orbita opera infatti nella banda delle frequenze da 4 a 6 miliardi di cicli al secondo. La nuova generazione della fine degli anni Ottanta sfrutterà le frequenze da 11 a 14 miliardi di cicli al secondo (detta Ku-band), e quella degli anni Novanta salirà tra i 20 e i 30 miliardi di cicli al secondo, riducendo praticamente a zero le interferenze da terra e tagliando enormemente i costi delle stazioni riceventi.
Gli straordinari progressi registrati nel campo delle telecomunicazioni negli ultimi vent'anni sono in larga misura dovuti al successo dei satelliti geostazionari. La distribuzione televisiva ne ha tratto un enorme vantaggio, come vedremo. Le comunicazioni telefoniche sono cresciute in volume ed efficienza. La trasmissione di dati ha reso sempre più evanescente il confine tra la stampa e i mezzi elettronici. Infine sono emerse nuove funzioni, come quelle della video-conferenza. Le promesse del futuro prossimo sono almeno altrettanto numerose e includono, tra l'altro, la possibilità di sostituire, almeno in parte, la tradizionale distribuzione cinematografica nelle sale con la teletrasmissione via satellite del film[3].
La flessibilità e la relativa accessibilità di alcuni nuovi sistemi di comunicazione spingono i più entusiasti a vedere nei satelliti gli alfieri di una rivoluzione democratica nel campo delle telecomunicazioni. Non solo perché allargano enormemente le possibilità di scelta da parte degli utenti, ma soprattutto per il fatto che consentono anche ai privati e alle organizzazioni minori l'accesso all'emittenza su scala planetaria, almeno in teoria. Nel corso dell'indagine non è emersa tuttavia alcuna esperienza pratica che possa in qualche modo convalidare questa tesi radicale. A meno che non si voglia collocare in questa cornice l'uso che del satellite hanno cominciato a fare i politici negli Stati Uniti negli ultimi due anni. Senza muoversi da Washington possono restare in contatto con la loro base elettorale in qualunque regione del paese e intervenire immediatamente su questioni di grande attualità a livello nazionale. Gli esperti sostengono che la presenza televisiva assicurata dalla nuova tecnologia è perfino più efficace della presenza reale dei candidati nei rispettivi collegi elettorali. Può essere, ma ci sono

---

[3] La trasmissione di informazioni scritte sul televisore usa sistemi diversi: il teletext ed il videotex. Il teletext consiste nell'invio tramite l'etere del messaggio al televisore, dotato di apposito decodificatore. Non consente all'utente di intervenire sull'emittente. Il videotex utilizza il cavo anziché l'etere per collegare l'apparecchio televisivo a un computer centrale. Mediante un comando l'utente comunica con il computer e può domandare informazioni o eseguire operazioni bancarie e altro ancora. La videoconferenza è un sistema televisivo che collega in modo attivo luoghi diversi, anche lontanissimi tra loro.

buoni motivi per ritenere che questo sistema enfatizzi ulteriormente il carattere 'simbolico' della democrazia americana, senza aggiungervi niente di nuovo in termini di partecipazione (semmai il contrario).
Nei paesi confinanti o vicini agli Stati Uniti la 'pioggia' di segnali compresi nel cono riflesso a terra viene giudicata in modi diversi. Che sia un bene oppure un male è soltanto una questione di punti di vista. Per l'industria cinematografica americana, che dalle vendite agli altri paesi ricava più di un miliardo di dollari all'anno, è certamente un male e l'intercettazione straniera dei film trasmessi via satellite alle stazioni americane viene bollata come un vero e proprio atto di pirateria. Ma c'è chi osserva che sono i programmi americani a muovere all'arrembaggio della cultura degli altri paesi e suggerisce di guardare con meno ipocrisia a un fenomeno che non è stato provocato da chi ha finalmente deciso di trarre qualche vantaggio dall'indebita intrusione[4].
La distribuzione delle comunicazioni planetarie (come di altri beni e servizi) ha già aperto un nuovo capitolo conflittuale nella tormentata storia dei rapporti tra paesi industriali e paesi cosiddetti in via di sviluppo. Nella conferenza di Ginevra dell'agosto 1985, chiusa senza trovare alcun accordo, il tema delle orbite e delle frequenze dei satelliti ha dominato i lavori dei 150 paesi partecipanti. Può destare stupore il fatto che l'orbita dei satelliti, a 37.000 chilometri dalla terra, stia avvicinandosi a una situazione di vero e proprio ingorgo, eppure è così. E anche i paesi che non sono ancora in grado di permettersi il satellite, si preoccupano di prenotare almeno il posto per il prossimo futuro. Ma per ora, con gli americani che stanno progettando o hanno in corso di preparazione il lancio di alcune decine di nuovi satelliti, di regolamenti nemmeno a parlarne. L'accordo, se mai ci sarà, è stato rinviato alla prossima conferenza, cioè al 1988.
Per il momento, comunque, lasciamo la scena planetaria e torniamo sul territorio degli Stati Uniti, per indagare nell'area in cui le comunicazioni via satellite hanno prodotto il maggior impatto, quella cioè delle comunicazioni televisive. I dati più recenti indicano che il 99% delle abitazioni americane riceve segnali televisivi via etere, il 46% via cavo ed il 30% è dotato di almeno un

---

[4] Nel caso della Columbia University si registra una situazione esattamente rovesciata. A 'spiare' in programmi non destinati certamente alla diffusione in terra americana sono gli studenti dell'Istituto russo. Con una speciale antenna montata sul tetto di uno degli edifici dell'università a New York, riescono a captare i segnali televisivi del satellite sovietico che serve l'area siberiana. E non si tratta di uno scherzo, perché i satelliti sovietici non sono geostazionari (ci vuole un computer per seguirli nel loro tragitto celeste), e i segnali audio e video hanno definizioni diverse da quelle americane.

Antenna da satellite sul tetto dello studio di produzione del network Abc a New York. L'uso del satellite è comune a quasi tutti i sistemi di distribuzione televisiva negli Stati Uniti. I network in particolare si servono dei satelliti per inviare i programmi alle stazioni affiliate (circa seicento), diffuse su tutto il territorio nazionale, e servizi non montati allo studio centrale.

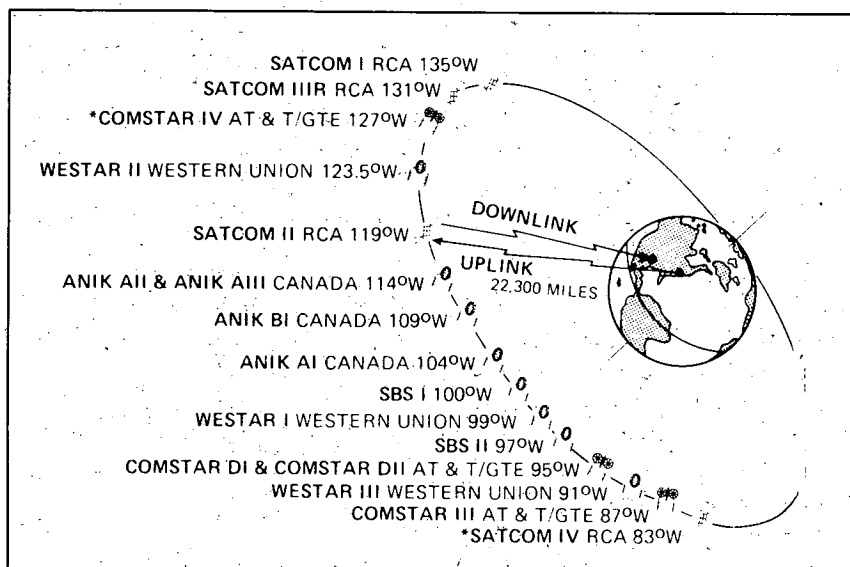
videoregistratore. Trasmettono via etere le tre grandi reti commerciali nazionali, le stazioni commerciali indipendenti, la televisione pubblica, la televisione a basso potere, la televisione per abbonamento, il servizio cosiddetto mds (multipoint distribution service) e la sua recente variante mmds (multichannel mds).
L'uso del satellite è comune a tutti questi sistemi. I network se ne avvalgono per inviare programmi alle stazioni affiliate o per inviare allo studio centrale parte dei notiziari non ancora montati. Le stazioni indipendenti e gli altri sistemi a carattere locale per alimentare almeno una parte dei palinsesti a prezzi convenienti. L'effetto del satellite sulla distribuzione via etere sembra favorire le stazioni minori. Da qualche parte si è perfino ipotizzato un graduale sganciamento delle stazioni affiliate ai network dalle rispettive case madri (attualmente ne dipendono per il 65% dei programmi). E si parla con sempre maggiore insistenza della nascita di un quarto network tra le stazioni indipendenti. Queste ipotesi sembrano tuttavia enfatizzare l'aspetto tecnologico del problema

rispetto a quello economico. In altre parole è l'ampiezza della rete distributiva che 'comanda' il rilievo dei programmi, che devono essere in grado di competere con quelli dei network per assicurarsi gli introiti pubblicitari necessari a finanziarli. Senza questa condizione economica la tecnologia del satellite non può avere che un effetto relativamente marginale sull'assetto del sistema distributivo.

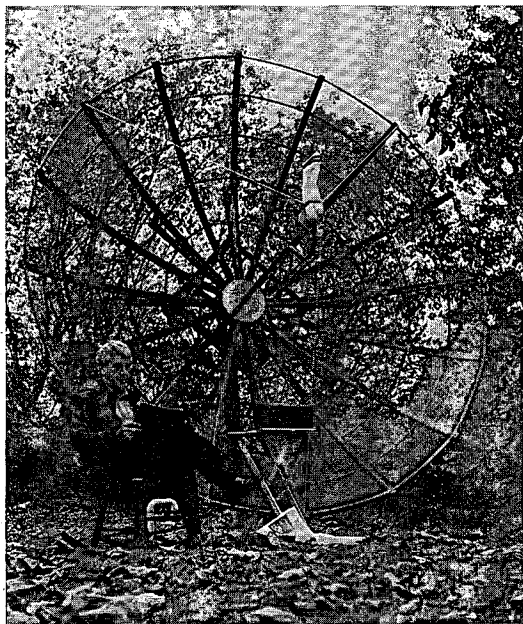
Il ricorso al satellite ha mutato profondamente il ruolo e la portata della televisione via cavo, una sorta di ibrido tecnologico, parente almeno alla lontana del telefono. Quando questo sistema, che ha origini rurali, cominciò a spuntare alla fine degli anni Quaranta, non era che una soluzione ingegnosa a un problema tecnico, quello della ricezione in condizioni geografiche sfavorevoli. E altro non è rimasto per più di venti anni, fino a quando la Home Box Office, una piccola società con grandi ambizioni, non decise di noleggiare un canale sul satellite Satcom I.

Fu questa trovata a trasformare la televisione via cavo da soluzione tecnica locale a gigantesca cornucopia di canali su scala nazionale. Degli 86 milioni di abitazioni americane dotate del televisore, 40 milioni sono servite dal cavo. Cinque anni fa erano meno della metà e questo indica il ritmo straordinario di crescita del sistema distributivo. Ma ora le cose procedono più a rilento, perché l'installazione dei cavi richiede grandi investimenti e buona tenitura finanziaria. I sistemi del cavo sono più di seimila, ma le dieci maggiori società che operano nel settore arruolano complessivamente il 41% del totale degli abbonati. E si prevede che la concentrazione dei sistemi nelle mani di poche società proseguirà a vele spiegate nel prossimo quinquennio.

Tutti i cavi portano al televisore, ma le vie del cavo non sono infinite. I sistemi più recenti hanno una capacità superiore a 100 canali e offrono ai telespettatori la possibilità di inviare e non solo di ricevere segnali. Ma quelli degli esordi, assai numerosi, hanno una capacità non superiore a 12 canali. Nel sistema distributivo via etere solo la stv (subscription tv) e il mds sono a pagamento. In quello via cavo, invece, non ci sono eccezioni. I telespettatori devono pagare un abbonamento mensile: per il servizio di base (con un numero di canali a discrezione della società del cavo), per i canali in abbonamento (a scelta del telespettatore, secondo le disponibilità locali), per un programma specifico (su richiesta del telespettatore). Per chi cerca di evadere l'abbonamento ci sono multe salate e perfino la prigione. Ciononostante, la 'pirateria' del segnale via cavo è molto diffusa e secondo alcune stime l'utenza abusiva sarebbe nell'ordine di alcuni milioni di unità.

I sistemi di distribuzione via cavo devono dunque al satellite la loro fortuna, ma sono anche i più esposti all'uso di nuove tecnologie che

Tutti i satelliti ricevibili negli Stati Uniti.

mettono gli utenti in condizione di evitare la spesa dell'abbonamento o di adottare un'alternativa più economica. A differenza della televisione commerciale via etere, infatti, le emittenti del cavo dipendono più dai canoni di abbonamento che dagli introiti pubblicitari (esclusi del tutto nella pay-cable). Inoltre il sistema che consente la trasmissione diretta dal satellite alle abitazioni degli utenti (dbs) costituisce una minaccia mortale per il cavo. Le spese di installazione del cavo sono rilevanti, mentre nel sistema dbs l'attrezzatura ricevente, un'antenna a disco di ridotte dimensioni, viene completamente scaricata sulle spalle degli utenti.
Per il momento la televisione via cavo è una realtà per quasi la metà delle abitazioni americane, mentre il dbs è un progetto accantonato. Ma la partita è tutt'altro che chiusa. Ed è probabile che il dbs si affermerà nel prossimo decennio, coesistendo con i sistemi più avanzati del cavo e sostituendo completamente quelli più vecchi e perciò meno competitivi in termini di prestazioni (numero dei canali e qualità dei segnali).
Per milioni di utenti l'abbondanza di canali e la varietà dei programmi sono rimasti a lungo un miraggio, almeno fino a quando non è apparsa a portata di tasca la soluzione del satellite. Ancora una volta, come per il cavo, sono state le zone rurali a lanciare l'ultima novità offerta dalla tecnologia delle telecomunicazioni, l'antenna da satellite (Tvro): una 'scodella' da un metro e mezzo a tre metri e mezzo di diametro, dal peso di 100-130 chili, che costa mediamente 3-5 mila dollari, ma che si può trovare a partire da 1.500.

All'inizio degli anni Ottanta, quando erano soltanto poche migliaia, nessuno fece caso a questa sorta di funghi rovesciati che cominciarono a spuntare qua e là sui prati dietro le case di campagna. Queste antenne servono soltanto un'abitazione e stabiliscono un collegamento diretto tra il televisore domestico e i satelliti nello spazio di cielo compreso nell'arco operativo dell'antenna. L'antenna infatti non è fissa, ma ruota in direzione dei satelliti che, come abbiamo detto, mantengono la stessa posizione. Il movimento dell'antenna è assicurato da un motore che viene telecomandato dall'utente senza che debba alzarsi dalla poltrona. Una volta scelto il satellite, si tratta di sintonizzarsi, sempre con lo stesso comando a distanza, sul canale preferito. L'operazione richiede soltanto pochi secondi e non è più complicata dell'uso di un normale telecomando per il televisore, il videoregistratore o lo stereo. L'antenna da satellite è servita da una memoria elettronica che rende automatico il trasferimento da un satellite all'altro ed il cambio dei canali.
Dalle zone rurali la nuova tecnologia ha preso a diffondersi anche nelle zone residenziali prossime alle città e già nel 1983 si calcola che circa il 30 per cento delle antenne veniva venduto per aree servite dal cavo. In un paio d'anni le antenne da satellite hanno iniziato la loro scalata ai segnali celesti, al punto che ora sono all'incirca un milione e mezzo. L'eccezionale diffusione di questo strumento è dovuta a una serie combinata di fattori: per cominciare, quelli negativi, come l'assenza di altri servizi di distribuzione o la cattiva ricezione dei segnali; e poi per i vantaggi, come il gran numero di canali a disposizione (un'ottantina), la gratuità (a parte il costo dell'impianto), la buona ricezione.
Quando apparve chiaro che c'era un mercato in crescita per programmi con trasmissione diretta da satellite, molte società cominciarono a progettare un servizio denominato dbs (direct broadcast satellite). Per fare un esempio, uno di questi servizi prevedeva a carico dell'utente una spesa di circa 300 dollari per l'installazione di un'antenna di ridotte dimensioni e 40 dollari al mese per 5 canali a programmazione continua. Si valutava che l'utenza sarebbe stata di 5 milioni di abbonati nell'arco di un quinquennio. Ma la concorrenza del cavo (che offre un più largo numero di canali a prezzi più bassi e programmi d'interesse locale) e l'alternativa del videoregistratore hanno reso il mercato troppo fluido per tranquillizzare gli investitori sul rientro e sulla remunerazione dei finanziamenti richiesti dal dbs.
Così nel 1984, una alla volta, nel giro di pochi mesi, le promesse del dbs sono cadute, mentre l'antenna privata da satellite ha continuato la sua ascesa. Fino a quando si è scontrata con le emittenti a pagamento, le società titolari dei diritti sui programmi e i regola-

Antenna privata da satellite (tvro) installata da Murray List nella sua proprietà di Kerhonkson (New York). Ha un diametro di 3,5 metri, costa 5.000 dollari e riceve una quarantina di canali, compresi quelli canadesi.
Negli Stati Uniti le antenne private da satellite sono circa un milione e mezzo. La loro diffusione è stata di recente ostacolata dalla tv a pagamento, che ha cominciato a confondere i segnali trasmessi a terra dal satellite.

menti comunali. I canali a pagamento lamentavano il 'furto' dei segnali, con un mancato introito nell'ordine dei 500 milioni di dollari. Le società titolari dei diritti lamentavano la violazione del copyright, e i Comuni la deturpazione del paesaggio.
Dopo un anno di dure polemiche e l'emanazione di una legge federale che ribadiva nella sostanza il principio invalso nel diritto americano, secondo il quale «l'etere è di tutti», la più grande tv a pagamento, Home Box Office, passava all'attacco, confondendo i segnali emessi dal satellite per la trasmissione dei suoi programmi. Quel giorno della metà di gennaio 1986 sarà ricordato a lungo come il «mercoledì nero». Per ridare 'occhi' all'antenna privata da satellite la Hbo offre un decodificatore (per 395 dollari una tantum) e un abbonamento mensile (di 12,95 dollari, 19,95 per due programmi). Non è poi tanto, si dirà, considerando che gli utenti hanno speso alcune migliaia di dollari per l'acquisto e l'installazione dell'antenna. È vero, ma la questione più controversa è un'altra. Dal momento che non è stato determinato uno standard per la decodifica dei segnali confusi dalle emittenti (difatti se ne contano già almeno tre diversi), l'utente dovrebbe acquistare più di un decodificatore, senza peraltro avere la certezza che avrà affrontato la spesa una volta per tutte e che tutti i canali saranno disponibili a trovare un accordo. Se, come si dice negli ambienti di

settore, alla fine del 1986 la metà dei canali sarà 'confusa', per un milione e mezzo di utenti la scelta sarà tra accettare le condizioni delle emittenti, quali che siano, o buttare l'antenna tra i ferri vecchi.

È in questo clima di frustrazione e rabbia, tra polemiche arroventate, che è nato un nuovo eroe popolare. Modificando l'antenna da ricevente a trasmittente, l'ignoto personaggio ha inviato al satellite della Hbo il suo messaggio, interrompendo per cinque minuti i programmi dell'emittente via cavo. Il satellite, obbediente, ha mostrato sui teleschermi di quasi tutto il paese, invece delle immagini del film, un cartello che diceva: «Buonasera alla Hbo da parte di capitano Mezzanotte. 12,95 dollari al mese? Nemmeno per sogno! (Showtime-Movie-Channel sono avvertiti)». Si apre così un altro capitolo, molto particolare, nella lunga storia dell'inimicizia fra la gente comune e le grandi imprese in America. A giudicare dalle reazioni, la fionda elettronica di questo moderno Davide ha fatto centro.

Il panorama del sistema distributivo non sarebbe completo senza l'inclusione del videoregistratore, che è ormai presente nel 30% delle abitazioni americane dotate di televisore. Tra le innovazioni tecnologiche degli ultimi anni è probabilmente quella destinata ad avere, almeno nel breve e medio periodo, il maggior impatto sull'insieme della distribuzione televisiva. Il videoregistratore libera, almeno potenzialmente, il pubblico dagli orari predeterminati dei programmi e offre una vastissima scelta di programmi fuori dall'emittenza televisiva. L'utenza del videoregistratore può sottrarsi alla pubblicità (perciò preoccupa la televisione commerciale) e scegliere in anticipo i film che preferisce (erodendo la base degli abbonati alla tv via cavo).

C'è da chiedersi a questo punto se i programmi affidati ai nuovi metodi distributivi siano cambiati o stiano cambiando nel corso di questa 'rivoluzione', e in che modo. In termini più generali si tratta cioè di indagare sul rapporto tra produzione e diffusione, tra programmi e sistema distributivo.

Il primo problema di questa indagine deriva dal fatto che a tutt'oggi gli studi sulla televisione non hanno prodotto un sistema di criteri sulla base dei quali misurare i cambiamenti. E se abbondano le pubblicazioni in qualche modo celebrative degli spettacoli e dei personaggi televisivi più popolari, quelle storiche e scientifiche non sono poi molte, almeno in rapporto alla penetrazione della tv nella società americana. La spiegazione di questa carenza, secondo alcuni, starebbe nella netta prevalenza di una corrente di pensiero 'elitista', che continua a considerare la televisione come un sottoprodotto culturale dalle implicazioni tutt'al più sociologiche. Per quanti si occupano del settore audiovisivo non è

certo una novità, quando si vada con la memoria alla storia del cinema.
Da venticinque anni a questa parte il principale punto di riferimento nel giudizio sui programmi della televisione americana è rimasto quello pronunciato da Newton N. Minow, il 9 maggio 1961, nell'intervento alla conferenza della National Association of Broadcasters. Minow era appena stato nominato presidente della commissione federale sulle comunicazioni (Fcc). La nomina partiva dal presidente degli Stati Uniti, John Kennedy, e inaugurava un decennio tempestoso e affascinante, segnato da un marcato impegno dell'intellettualità americana sui problemi politici e sociali. Per Minow la tv americana era un immenso territorio desolato, «the vast wasteland», per citare la sua definizione, presa in prestito da Eliot. A parte poche eccezioni, quello che il panorama televisivo offriva era «una processione di quiz, violenza, spettacoli con la partecipazione del pubblico, commedie stereotipate su famiglie del tutto improbabili, sensazionalismo, mutilazioni, violenza, sadismo, uccisioni, i cattivi dei western, i buoni dei western, poliziotti privati e gangster, ancora violenza e cartoni animati. E pubblicità all'infinito, spesso urlata, offensiva e adulatrice. E soprattutto noia». E ora? Secondo Minow non sarebbe cambiato granché e il giudizio di fondo resta confermato, sebbene qualche miglioramento ci sia: una maggiore possibilità di scelta per l'impressionante aumento del numero dei canali disponibili, l'alternativa offerta dalla televisione pubblica (che allora non esisteva), l'espansione dei notiziari e dei programmi informativi[5].
Eric Barnouw, decano degli studi storici e critici sulla televisione americana, parla dei programmi in termini non diversi: «Dal momento che punta ai mercati di tanti paesi, culture e lingue, il risultato non può essere che un prodotto omogeneizzato, che non rappresenta alcuna cultura. È una formula narrativa che ricicla all'infinito la mitologia di se stessa, una mitologia che può essere capita dappertutto, ma che in realtà non appartiene a nessun luogo. Non rappresenta veramente la vita negli Stati Uniti, sebbene la sua ripetitività perpetua possa indurre molta gente a crederlo (...). In fondo tutti noi vediamo attualmente il mondo attraverso la televisione»[6].
Consultando i più recenti volumi sugli studi televisivi, abbiamo ovunque riscontrato una netta prevalenza dei giudizi negativi, con alcune caute aperture verso una sorta di ottimismo della volontà:

---

[5] Newton N. Minow, *Tv's Still a 'Vast Wasteland' -but improving*, «Tv Guide», vol. 34, n. 20, 17 maggio 1986.

[6] Eric Barnouw, *U.S. Tv: Patterns in the Air*, relazione al convegno internazionale promosso da «Teleconfronto 1983», Chianciano Terme, giugno 1983.

di volta in volta appare una tenue speranza fondata prevalentemente sui nuovi sistemi distributivi (come la tv via cavo o il videoregistratore) o sulla televisione pubblica. Talora fa capolino qualche tesi radicale, come quella che invita il pubblico a spegnere il televisore, o l'altra, che sembra indicare la nascita quasi inconsapevole di una nuova coscienza collettiva del pubblico, una coscienza ironica e disincantata che vedrebbe la tv come un mezzo sostanzialmente 'comico'[7].

Purtroppo — e questo è il secondo problema riscontrato nel corso dell'indagine — manca uno studio analitico sul rapporto tra il sistema distributivo e i programmi. La questione, in altre parole, è: sono i programmi a determinare lo sviluppo del sistema distributivo o è il sistema distributivo a dettar legge sui programmi? Nel corso dell'indagine non abbiamo riscontrato elementi significativi a supporto della tesi che la 'rivoluzione' nella tecnologia delle telecomunicazioni avrebbe determinato una maggiore socializzazione dei mezzi di produzione e di distribuzione e una maggiore varietà dei programmi. Si può invece registrare una profusione di fatti e testimonianze che indicano il contrario. Essendo il sistema distributivo a fornire la base materiale di produzione dei programmi, risulta che è il sistema distributivo a far la parte del leone nel processo di produzione e che gli elementi creativi sono largamente subordinati a questa 'necessità'.

Nel corso di quattro decenni ormai gli studiosi del settore hanno rilevato più volte che la totale dipendenza della televisione commerciale dalla pubblicità ha plasmato due generazioni di telespettatori ed esercitato un'influenza decisiva sull'intera comunità creativa. Quello che si dice, in sostanza, è che la tv commerciale vende il pubblico alle imprese che fanno pubblicità in televisione. Questa pratica, basata sugli indici di ascolto e di gradimento, fornisce non solo i parametri finanziari della produzione, ma anche quelli contenutistici ed espressivi. E se, a differenza della produzione cinematografica, quella televisiva non ha mai pubblicizzato il suo decalogo dell'autocensura, si registrano innumerevoli testimonianze sull'esistenza di un codice orale, generalmente rispettato dalle dirigenze televisive e interpretato dai 'censori' professionali, che mediano fra l'emittente e il personale creativo. Il codice di cui si parla esclude o marginalizza i temi controversi, tende ad abbellire la realtà, offre soluzioni semplicistiche a problemi complessi,

---

[7] Tra gli altri: Kirsten Beck, *Cultivating the Wasteland*, New York, American Council for the Arts, 1983; Donna Woolfolk Cross, *Mediaspeak. How Television Makes Up Your Mind*, New York New American Library, 1983; David Marc, *Demographic Vistas. Television in American Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984; Hal Himmelstein, *Television Mith and the American Mind*, New York, Praeger Publishers, 1984.

Televisione Usa: i sistemi dell'etere

I network (Abc, Cbs, Nbc), nonostante un certo declino nell'ultimo decennio (dal 92% al 79% del pubblico televisivo), restano la forza dominante sul mercato e la più ricca sorgente di programmi sulla scena americana. Nel 1985 hanno incassato intorno a 9 miliardi di dollari e hanno registrato profitti superiori a un miliardo di dollari. Hanno creato un solido sistema distributivo, fornendo la maggior parte dei programmi (65%) alle stazioni affiliate (circa 600 complessivamente). Il sistema è alimentato dagli introiti pubblicitari, che dipendono dagli indici di ascolto.

Le stazioni indipendenti (commerciali, non affiliate ai network) sono cresciute con grande e imprevista rapidità negli ultimi dieci anni (da 73 nel 1972 a 230 nel 1985), attirando un pubblico più vasto (dal 17% al 22% nelle città maggiori). La relativa prosperità di queste emittenti deriva dalle scelte di programmazione (specializzazione e radicamento nella realtà locale, innanzitutto) e dalla possibilità di acquistare programmi trasmessi via satellite a prezzi convenienti.

La televisione pubblica, istituita nel 1969, si distingue per il carattere non commerciale dei programmi, le finalità prevalentemente educative e l'assenza del fine di lucro. Le emittenti (da 250 a 300) sono possedute e gestite da enti morali, università, amministrazioni pubbliche e distretti scolastici. Derivano le loro entrate dal governo federale e dai governi statali, dalle amministrazioni locali e da contributi privati. Recentemente, a causa del taglio dei finanziamenti pubblici, sono state autorizzate alla trasmissione di brevi inserti commerciali con messaggi «di pubblica utilità». Nel passato era consentita solo la sponsorizzazione dei programmi, che prevede la citazione dello sponsor all'inizio e alla fine della trasmissione.

Le stazioni a basso potere (lptv, low-power television) hanno un'area di irradiazione molto ristretta (non più di una ventina di chilometri) e costi di installazione e gestione estremamente bassi. Per ora sono un centinaio, ma sono state presentate 40.000 domande per le relative licenze. Per la loro sopravvivenza confidano nei satelliti e nella pubblicità locale a tariffe minime.

La televisione via etere per abbonamento (stv, subscription television) è un'alternativa al cavo. All'inizio degli anni Ottanta sembrava in auge, ma l'estensione delle comunicazioni via cavo, con la molteplicità di canali che offre, l'ha messa a terra.

Nello spazio lasciato libero dal cavo (più del 50% delle abitazioni americane), si sono inseriti i servizi via etere che trasmettono sulla lunghezza delle micro-onde (mds, multipoint distribution service e mmds, multichannel mds). Ci vogliono antenne speciali, decodificatori e trasformatori, ma soprattutto spazi liberi da ostacoli, perché le microonde sono economiche, ma 'fragili'.

Televisione Usa: i sistemi del cavo

L'uso del satellite ha moltiplicato il numero dei canali a diffusione nazionale, i cui segnali sono distribuiti a terra attraverso i sistemi del cavo. Questi canali appartengono al servizio cosiddetto di base (basic cable), perché viene fornito dalla società del cavo a sua completa discrezione. Insieme ai canali specializzati, che offrono solo un tipo di programma (sport, notiziari, musica, tempo, vendita di prodotti, trasmissioni a carattere religioso), ci sono anche canali ad ampio spettro di programmazione, simili ai networks e alle emittenti indipendenti. Stiamo parlando di canali che raggiungono da un massimo di quasi 40 milioni di abitazioni a un minimo inferiore a due milioni.

I canali a pagamento (pay cable) sono circa una dozzina e vanno da un'utenza di oltre 14 milioni di abbonati a poche decine di migliaia. In particolare i maggiori, Hbo/Cinemax e Showtime/The Movie Channel, raccolgono da soli l'85% dell'utenza.

I canali che offrono singoli programmi a pagamento (ppv, pay-per-view) sono una mezza dozzina e raggiungono una media massima di 350.000 abbonati a programma. Questo sistema richiede infatti la disponibilità di un segnale selettivo, e attualmente solo il 15% delle abitazioni dotate di cavo è attrezzato per riceverlo.

All'interno dell'universo del cavo si registra il sistema cosiddetto privato: è lo smatv (satellite master-antenna television), cioè la combinazione tra satellite e antenna a terra che serve, via cavo, un palazzo o una zona residenziale. Si tratta di una soluzione che sembrava all'inizio promettente, ma ormai decisamente arenata sulla soglia del mezzo milione di abbonati in tutti gli Stati Uniti.

infine cerca rifugio dall'imprevisto nella ripetitività dei temi e delle soluzioni espressive.

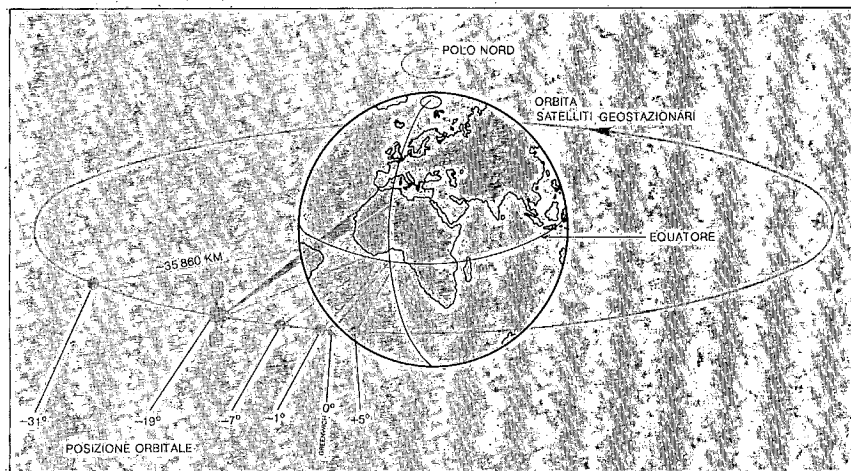
Un quarto di secolo fa, quando i tre network dominavano incontrastati la scena televisiva americana, l'omogeneità dei programmi veniva imputata soprattutto alla mancanza di una seria concorrenza nel settore. Ma ai giorni nostri quella risposta appare insoddisfacente, perché le nuove tecnologie stanno alimentando una serie di spinte centrifughe nella galassia televisiva. C'è maggiore concorrenza nell'offerta e il pubblico sembra acquistare un maggior controllo, almeno sul dove e sul quando dei programmi. Ma da qui a concludere che insieme alla rivoluzione tecnologica anche quella culturale è in marcia, ce ne corre. I cambiamenti indotti nel lavoro creativo e nei gusti del pubblico dalla rapida evoluzione del

sistema distributivo sono appena percepibili, tanto che è assai difficile intravederne la direzione di marcia.
Ricorreremo a un paio di esempi per chiarire meglio questa situazione. All'inizio degli anni Ottanta, quando la televisione via cavo cominciò quella che allora parve un'irresistibile ascesa (ma che tale non fu), furono lanciati con ingenti finanziamenti un paio di servizi specializzati in programmi culturali 'di qualità': Cbs Cable e The Entertainment Channel. Entrambi dichiararono fallimento dopo nemmeno un anno di vita, con perdite complessive di 70 milioni di dollari. La ragione? Lo scarso numero di abbonati e (quindi) il disinteresse della pubblicità. I servizi via cavo a carattere prevalentemente culturale sopravvissuti hanno dovuto annacquare i programmi. Ad esempio Bravo è passata dai 50 mila abbonati della fine del 1982 a circa 350 mila (contro i 14 milioni e mezzo della Hbo). Ma per raggiungere questo risultato, comunque assai modesto, ha dovuto riempire il palinsesto di film (fino al 70 per cento della programmazione), cancellando un gran numero di opere, balletti, teatro e documentari. Non solo, ma mentre nel 1982 il 70 per cento della programmazione cinematografica era di origine straniera, ora la situazione è rovesciata; il 70 per cento è di marca americana o proviene dai paesi di lingua inglese.
Quanto alla televisione pubblica, il taglio dei finanziamenti federali, non compensato a sufficienza dai contributi volontari dei telespettatori, la spinge progressivamente verso lidi più sicuri, verso programmi più 'popolari'. Già nel passato si ironizzava sulla sua dipendenza dalla sponsorizzazione delle compagnie petrolifere, tanto che la sigla Pbs (che sta per Public Broadcasting Corporation) veniva interpretata come "Petroleum Broadcasting Corporation". Recentemente, da quando è stata autorizzata alla pubblicità, si è trovata alle prese con problemi analoghi a quelli della televisione commerciale, a far quadrare cioè i programmi con il gradimento degli inserzionisti.
A prima vista può sembrare paradossale che l'abbassamento dei costi distributivi abbia un impatto tanto modesto sui programmi, ma così appare dalla nostra indagine. La 'rivoluzione' democratica intravista da taluni nelle nuove conquiste tecnologiche non sarebbe che una promessa inconsistente; la produzione 'alternativa' che dovrebbe scaturirne, soltanto un'ipotesi suggestiva con scarsi esempi. William Baumol, un'autorità americana famosa per gli studi nel campo dell'economia culturale, invita a non dare la caccia al cattivo della storia e conclude affermando che si tratta di una «noiosa questione di economia». Secondo una ricerca condotta da questo studioso, docente nelle università di Princeton e di New York, è vero che i costi distributivi tendono a diminuire, ma in compenso quelli di produzione subiscono aumenti galoppanti.

Fra il 1964 ed il 1976, ad esempio, Baumol ha riscontrato un aumento del 200 per cento nella produzione di un'ora di programmi televisivi per la fascia oraria di maggiore ascolto. Com'è possibile? Baumol fornisce questa spiegazione: l'industria televisiva, come altre industrie elettroniche, ha due componenti fondamentali radicalmente diverse dal punto di vista tecnologico. La prima è quella della produzione, che include l'attività creativa e tutto quanto è necessario per arrivare al prodotto finito, pronto per la messa in onda. Questa componente consiste prevalentemente nella prestazione umana e gode solo marginalmente degli aumenti di produttività consentiti dallo sviluppo tecnologico. Perciò, analogamente a quanto accade nello spettacolo dal vivo (opera, balletto, teatro), ha costi crescenti, superiori all'indice d'inflazione, e non contenibili[8]. La seconda componente è quella della trasmissione dei programmi e si avvantaggia delle innovazioni tecnologiche. A conferma di questo andamento 'perverso', una delle maggiori reti commerciali americane ha indicato che negli ultimi dieci anni i costi di produzione televisiva sono passati dal 30/35 per cento alla metà del bilancio[9].
Si dirà che la produzione 'diretta' delle reti televisive costituisce solo una quota minoritaria del totale dei programmi. Ma il punto è un altro. Indipendentemente da chi produce i programmi, l'aumento dei costi di produzione rende marginale l'incidenza del declino dei costi distributivi. Senza considerare, peraltro, che il declino dei costi di distribuzione comporta investimenti iniziali spesso di grande entità.
Azzardare previsioni sul futuro delle comunicazioni via satellite è rischioso. Di stazionario in questi sistemi non c'è che l'orbita del satellite, tutto il resto è in costante movimento L'osservazione di quanto è avvenuto nell'ultimo decennio, tuttavia, sembra suggerire qualche punto fermo. Innanzitutto il fatto che, a differenza di altre soluzioni tecnologiche, i satelliti sono destinati a restare, confermando le funzioni essenziali che già attualmente svolgono e aprendo il campo a nuove applicazioni. Non è però che il quadro sia tutto chiaro, come potrebbe sembrare a prima vista. Ci sono alcune 'zone d'ombra'. A più di un quarto di secolo dallo sputnik,

---

[8] Baumol fa l'esempio dell'orologio e della sinfonia. Alla fine del XVII secolo un orologiaio svizzero produceva in un anno dodici orologi. Tre secoli dopo con la stessa quantità di lavoro se ne producono 1200 (non al quarzo). Ma un pezzo di musica di Scarlatti richiede oggi lo stesso numero di ore lavorative per addetto che richiedeva al tempo della prima esecuzione.

[9] William J. Baumol e William G. Bowen, *Performing Art: The Economic Dilemma. A study of problems common to theater, opera, music and dance*, New York, The Twentieth Century Fund, 1966; Hilda e William Baumol, *In Culture, the Cost Disease Is Contagious*, «The New York Times», 3 giugno 1984.

Visione 'spaziale' dei satelliti geostazionari (da «Millecanali», gennaio 1986).

lanciare i satelliti non è ancora un'impresa sicura al cento per cento (nel corso del 1985 si sono registrati diversi fallimenti) e sta diventando sempre più costosa. Inoltre non tutti i satelliti in orbita sono della stessa qualità e non tutti hanno una collocazione ideale. In altre parole, c'è una sensibile differenza nelle prestazioni e questa differenza avrà maggior peso a mano a mano che aumenteranno le richieste di servizi più sofisticati.
Per di più già ora si registra una situazione piuttosto squilibrata in termini di rapporto fra offerta e domanda, come si è detto. Secondo l'ultimo studio rilasciato dalla Fcc, alla fine di dicembre del 1983 il 46% delle capacità dei satelliti, cioè 143 canali sui 312 disponibili, risultava inutilizzato. E se si considera che un nuovo satellite in orbita offre immediatamente 24 nuovi canali, si capisce che il conto fa presto a salire. Secondo gli esperti, però, non ci sarebbe da preoccuparsi. Intanto, dicono, è bene tenere qualche canale di riserva, perché difficilmente col passare del tempo tutti restano in funzione. E poi l'eccedenza dell'offerta sarebbe soltanto una delle conseguenze della politica di *deregulation* voluta dall'amministrazione federale. Secondo questa spiegazione assai presto il conto profitti e perdite farà giustizia delle imprese avventate e ridimensionerà le disponibilità reali, lasciando in vita solo le iniziative economicamente fondate.
C'è poi un problema di regolamentazione degli spazi nell'orbita preferenziale, a 37 mila chilometri dalla terra. Gli Stati Uniti, in particolare, e gli altri paesi industrializzati non sembrano nutrire preoccupazioni al riguardo e considerano con una certa sufficienza le esigenze poste dai paesi in via di sviluppo. La regolamentazione prima o poi verrà fuori, ma è probabile che questo accada quando ormai i 'giochi' saranno fatti, quando cioè i paesi più forti avranno

concordato tra loro le regole, sulla base degli spazi già occupati. Infine può accadere che anche le comunicazioni via terra registrino qualche importante progresso. È questo il caso del cavo a fibre ottiche, che sta facendo una formidabile concorrenza al satellite nel campo delle comunicazioni telefoniche.

Il secondo punto fermo riscontrato nel corso della nostra indagine consiste nell'inveramento delle previsioni di McLuhan sull'integrazione dei media, al punto che il carattere proteiforme (e antropomorfico) di un moderno sistema di comunicazioni è già realtà operativa. Perfino a livello dei consumi di massa il tempo in cui una radio era soltanto una radio e un telefono soltanto un telefono sono passati. Ai giorni nostri l'unione tra il televisore e il computer, benedetta dal satellite e dal cavo, ha trasformato radicalmente la natura delle comunicazioni, sia in direzione della pluralità delle funzioni, sia in quella della direzione dei segnali, dal senso unico al senso alternato.

Il terzo punto fermo sul quale attireremo l'attenzione dei lettori è che lo sviluppo del sistema delle comunicazioni non procede in linea retta e dipende dall'economia ancor più che dalla tecnologia. Quando nel 1983 abbiamo cominciato i nostri studi sulle telecomunicazioni negli Usa, la star del periodo era il cavo. Le previsioni per il futuro di questo sistema erano tutte rosa: avrebbe distrutto la tv via etere, portato nelle case un centinaio di canali, offerto programmi specializzati alle minoranze interessate, rivoluzionato il carattere e la qualità delle trasmissioni. È superfluo dire che le cose sono andate diversamente. La tv via etere resta in testa agli indici di ascolto, ma è scesa di qualche punto. La tv via cavo non ha saputo provvedere i cento canali promessi, ma l'antenna da satellite ci è riuscita. I canali specializzati sono veramente pochi, ma la bandiera è stata raccolta dal videoregistratore domestico. Non è apparsa nemmeno all'orizzonte la rivoluzione dei programmi, ma sta cambiando radicalmente il modo d'uso dei media ed è possibile che per questa via si determinerà anche una domanda originale nella qualità dei programmi.

Nel frattempo il campo delle comunicazioni negli Stati Uniti, secondo alcuni, offrirebbe qua e là la malinconica vista di qualche cadavere eccellente, come la televisione "pay-per-view", come il sistema di trasmissione televisiva diretta dal satellite alle case (dbs), come il teletext. Ma stando a quanto abbiamo prima esposto, non ci sentiremmo proprio di darli per defunti. Non è detto, in altre parole, che qualche nuova soluzione, economicamente fondata, non venga in soccorso a questi sistemi, restituendoli a nuova vita. In fatto di previsioni conviene essere cauti e ammettere che l'interazione della tecnologia con l'economia e la domanda culturale sfida costantemente la nostra immaginazione.

Con i fascisti alla guerra di Spagna*

Gian Piero Brunetta

«La più bella sorte per un regista italiano è forse quella di girare un film nella vera e reale atmosfera della guerra. Un tale privilegio l'ho avuto in Africa e in Spagna... in Spagna l'esperienza è stata più breve, ma intensissima: nelle spire di una guerra feroce e nuova, gli avvenimenti di una giornata acquistavano nel mio animo uno straordinario rilievo»[1].

La testimonianza di Romolo Marcellini, all'indomani della realizzazione di *Los novios de la muerte*, racchiude in maniera esemplare la percezione della novità profonda nello statuto della professione registica, data dalle esperienze contigue della guerra d'Etiopia e di Spagna. Due esperienze attese dagli intellettuali militanti del regime e considerate quasi come punti di passaggio obbligato in una naturale evoluzione biologica, ma soprattutto due appuntamenti con la storia che conferivano a registi e operatori cinematografici la possibilità di celebrare finalmente, in termini epici, le imprese del regime e di rivendicare in prima persona il ruolo di legittimi cantori e non soltanto di anonimi osservatori. L'Africa e la Spagna sembrano liberare, di fronte ai loro sguardi, orizzonti da sempre negati agli operatori di guerra.

Se pensiamo alle fonti cinematografiche italiane sulla prima guerra mondiale ci si accorge che il punto di vista degli operatori e delle loro macchine da presa non coincideva mai con quello delle truppe. La possibilità di documentare la vita al fronte, o le varie fasi dei combattimenti, dipendeva, in maniera rigorosa, da una serie di norme — imposte dai quadri dello stato maggiore dell'esercito — che non si potevano trasgredire per nessuna ragione. In pratica, al di sopra dei singoli sguardi, esisteva una specie di sguardo onnipotente che coordinava i materiali e li faceva coincidere con l'immagine mentale della guerra degli alti comandi militari.

---

* Relazione tenuta a Valencia nell'ottobre 1985 al convegno «Guerra civile e cinema» nell'ambito del Festival del cinema mediterraneo.

[1] R. Marcellini, *I fidanzati della morte*, «Cinema», n. 60, 25 dicembre 1938, pp. 381-382.

Pur trovandosi nella condizione eccezionale di poter offrire una documentazione totale della guerra e pur tentando — ove fosse possibile — di fissare sulla pellicola il massimo della realtà rappresentabile, gli operatori venivano completamente espropriati del loro lavoro e, di fronte ai materiali circolanti nelle sale, dovevano prendere atto che il rappresentato era una parte minima (e assai spesso insignificante) rispetto al rappresentabile e al visibile e, soprattutto, a ciò che le loro macchine avevano effettivamente visto e documentato.
Gli operatori dei cinegiornali Luce, che iniziano la loro attività regolare nella seconda metà degli anni Venti, per qualche anno contribuiscono, in maniera confusa e caotica, a costruire uno scenario nazionale all'interno del quale Mussolini e i suoi gerarchi si muovono a loro volta in maniera confusa e caotica, mutando di continuo e in maniera camaleontica parole d'ordine, gesti, travestimenti e gioco delle maschere[2]. Se il volto e le immagini squadristiche del regime vengono presto abbandonate, il fascismo si trova, già alla fine degli anni Venti, a dover scegliere tra due possibili modelli di auto-rappresentazione: un'immagine funzionale a un'ideologia ruralista e populista, legata a un'idea di rivoluzione nata dalla volontà popolare e contadina e un'immagine del tutto diversa — che possiamo chiamare di fascismo in doppiopetto — proiettata su uno scenario urbano, borghese, funzionale a un'ideologia modernista e capace di immaginare un'Italia tutta proiettata verso una nuova civiltà industriale.
In questa fase il compito principale degli operatori del Luce è di documentare e seguire, passo per passo, giorno per giorno, il processo di trasformazione del paese sotto la guida di Mussolini e di contribuire alla costruzione di nuove forme, di nuovi miti e di nuovi riti dell'immaginario collettivo in sintonia con il mutare delle parole d'ordine e degli obiettivi del dittatore.
Per alcuni anni questi operatori, in mancanza di direttive molto precise, godono di una discreta libertà di movimento e di rappresentazione: il loro sguardo — che oscilla pendolarmente tra la rappresentazione di Mussolini e quella della realtà italiana vista come un'enorme scena su cui egli irradia giorno dopo giorno, con effetti benefici e miracolosi, il verbo e la luce — non sembra

[2] La bibliografia su questo argomento è particolarmente ricca: mi limito a segnalare quella raccolta nella mia *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979, e i capitoli relativi alle tecniche di propaganda del fascismo. Inoltre, per avere un quadro analitico dell'attività dei cinegiornali e della loro trasformazione interna rinvio a M. Argentieri, *L'occhio del regime*, Firenze, Vallecchi, 1979, e al più recente libro di G. Bernagozzi, *Il mito dell'immagine*, Bologna, Clueb, 1983, che sistema una lunga serie di ricerche fatte in precedenza dall'autore.

Los novios de la muerte (1939) di Romolo Marcellini.

soggetto a limitazioni e prescrizioni particolari. Di fatto però non è loro consentito rappresentare la cronaca nera, i delitti, i furti, gli incidenti, alludere agli scandali, mostrare le sacche di miseria, la fame, le malattie, l'analfabetismo, la disoccupazione, la violenza. L'Italia appare come il migliore dei mondi possibili e Mussolini, poco alla volta, diventa, a un tempo, il padre della patria e il suo salvatore, l'incarnazione dei voleri divini e l'espressione della volontà di un intero popolo, l'uomo capace di realizzare miracoli e soprattutto di riportare un paese povero, privo per secoli di un'identità e di un'unità nazionale, a muoversi tutto insieme lungo le strade tracciate venti secoli prima dalle legioni romane. Lo sguardo degli operatori, senza identificarsi e coincidere con quello del dittatore, sembra volersi porre strumentalmente lungo lo stesso asse ideale per mettere a fuoco in ogni momento gli obiettivi e le realizzazioni del regime. Prima ancora che l'Italia cominci a marciare verso i suoi 'destini imperiali', gli operatori danno l'impressione di aver ormai attuato un processo di automilitarizzazione, di essersi naturalmente inquadrati in un ideale esercito pronto a muovere alla conquista dei nuovi traguardi fissati da Mussolini. Per operatori che, fino a quel momento, avevano documentato le battaglie del grano, o quelle per la bonifica dell'Agro Pontino, la guerra d'Etiopia costituisce — come si è detto — una prova del tutto nuova e, sotto molti punti di vista, esaltante. Più di qualsiasi altro testimone, il giornalista cinematografico si sente investito del ruolo di attore e cantore visivo di un'impresa paragonabile, in precedenza, solo a quelle delle grandi battaglie di Giulio Cesare. In

ogni caso, della conquista dell'Etiopia non si celebra tanto il perfetto funzionamento della macchina militare, quanto la benefica azione di civiltà. Il fatto che il sistema di rappresentazione cinematografica aspiri tendenzialmente allo stile epico fa sì che il livello stilistico e la costruzione retorica siano costantemente mantenuti su registri più elevati rispetto agli standard finora adottati.
Il processo vittorioso di organizzazione del consenso raggiunto nei primi anni Trenta è ben documentato dai cinegiornali dei discorsi di Mussolini, ma ha bisogno dell'impresa etiopica per trovare il suo momento di massima esaltazione e galvanizzazione. La novità dello sguardo degli operatori è data dal fatto di sentirsi non più come semplici protesi visive dello sguardo mussoliniano, ma di collocarsi al punto di convergenza prospettica degli sguardi e delle attese di tutto un popolo che vede, in quella guerra tra poveri, l'occasione per riscattare agli occhi del mondo la propria immagine dopo secoli di umiliazioni.
Mussolini aveva preteso che in Etiopia vi fosse uno spiegamento di operatori e mezzi quale non si era mai visto (dodici operatori agli ordini di tre registi, un vero e proprio servizio di sviluppo e stampa, un servizio aereo regolare per il trasporto celere dei materiali) e nelle sue intenzioni avrebbe voluto essere l'artefice cinematografico dell'impresa, oltre che quello strategico e militare[3]. Per una serie di motivi, ben documentati da Mino Argentieri, non sempre alle aspettative avevano corrisposto adeguate realizzazioni: «Il duce, super regista dell'Italia e della guerra d'Africa, pretendeva che, sugli schermi, si susseguissero imponenti movimenti di masse e tenzoni spettacolari. Il suo parametro erano i film di De Mille e il presidente del LUCE si scusò il 28 marzo 1936 in una nota al ministro: "Quanto all'auspicata possibilità di rendere i documentari più aderenti alle nozioni di guerra ti dirò che il desiderio di S.E. il Capo del governo non poteva non essere mio preciso proposito. Le istruzioni date furono e sono appunto quelle di riprendere le scene più interessanti e più vive delle prime linee... Ho peraltro l'impressione che la nostra guerra coloniale, per la particolare natura del terreno e per l'estensione del fronte, più che presentare urti di masse, si risolva sostanzialmente in innumerevoli azioni isolate le quali rientrano nel coordinamento unitario del piano strategico (...). Anche a voler riprendere il maggior numero possibile di queste azioni isolate si assolverebbe indubbiamente un grande compito dal punto di vista della documentazione storica,

---

[3] Secondo le parole di Mussolini stesso, «la necessità di un'armonica e intensa propaganda fotocinematografica per l'impresa dell'Africa Orientale esige il massimo coordinamento tra le amministrazioni interessate per l'utilizzazione integrale dei mezzi e degli uomini» (M. Argentieri, *L'occhio del regime*, cit., p. 114).

ma non si riuscirebbe a dare al pubblico una maggiore drammaticità della rappresentazione"»[4].
Il bilancio, alla fine, come ci ricorda ancora Argentieri, è comunque tutt'altro che disprezzabile: 60.000 metri di negativo, diciotto documentari e uno spazio fisso — "Cronache dall'impero" — nei cinegiornali. Più tutto il materiale fotografico. Di fatto però, da questa enorme massa di fotogrammi, non esce mai la rappresentazione della 'guerra guerreggiata'. Il nemico non è solo sfuggente e pressoché invisibile agli operatori, ma soprattutto è inesistente dal punto di vista militare. Con maggiore senso pratico e lungimiranza rispetto allo sguardo dello stesso Mussolini, gli operatori del Luce scelgono dunque di documentare non il conflitto, quanto l'azione di civilizzazione, la miracolosa capacità delle truppe italiane di trasformare il deserto nel giardino dell'Eden e di portare la luce di una civiltà superiore nel cuore di tenebra della barbarie africana[5].
Il fronte della guerra di Spagna dà al fascismo e al nazismo la possibilità di effettuare le prove generali e gli esperimenti decisivi in vista di un conflitto mondiale e offre agli operatori — per la prima volta nella storia — la possibilità di rappresentare la guerra nella totalità dei suoi avvenimenti e dei suoi effetti. Tutto ciò che lo schermo non aveva finora mostrato che in parte, dai morti ai feriti sul campo di battaglia, dalle diverse forme di armamenti alle tecniche di combattimento, dalle devastazioni alle rappresaglie, dalle riprese dal vero dei combattimenti aerei alla registrazione dal vivo dei bombardamenti e delle diverse fasi di una battaglia, diventa rappresentabile. Tanto più che gli aspetti unici della violenza, della distruzione sacrilega, della barbarie sono i comunisti e le truppe repubblicane.
La guerra di Spagna comincia a essere rappresentata nei cinegiornali a partire dal 19 agosto 1936 (cinegiornali nn. 938-941) con servizi dedicati ai volontari che si arruolano a Burgos sotto le bandiere di Franco, o alla descrizione delle sommosse e della crescita del movimento insurrezionale in tutto il paese[6]. Già i cinegiornali nn. 940-941 mostrano scene molto crude di violenza e accanimento da parte delle truppe repubblicane contro le persone e le cose, e accompagnano le descrizioni con epiteti e definizioni che verranno ripresi e dilatati in seguito in maniera iperbolica e ossessiva: «La plebaglia rossa ha sfogato i suoi istinti contro il gruppo marmoreo, un Cristo morente, e come questo molti altri

---

[4] M. Argentieri, *L'occhio del regime*, cit., p. 115.

[5] Ivi, p. 121.

[6] Assai utile la pubblicazione a cura di F. Mazzoccoli, *Film Luce e guerra di Spagna*, Biennale di Venezia, 1976, con l'elenco dei cinegiornali contenenti notizie sulla guerra di Spagna.

monumenti e opere d'arte sono andati distrutti...» (cinegiornale n. 940); «La piazza Zodocader di Toledo e molti edifici sono ridotti a un cumulo di macerie fumanti per effetto degli incendi provocati dalla follia distruggitrice delle milizie rosse» (cinegiornale n. 941).
Anche se nei primi mesi del conflitto il fascismo non intende manifestare apertamente la propria adesione e il proprio appoggio alla causa franchista, è sufficiente analizzare i testi visivi e verbali dei primi cinegiornali per misurare il grado del consenso ideale, morale e ideologico alla causa insurrezionale. In ogni caso, prima di uscire completamente allo scoperto e assumersi in pieno le proprie responsabilità, il fascismo avverte il bisogno di trovare alleanze e appoggi dall'esterno. Per qualche tempo vengono inviati, attraverso vari canali, messaggi sempre più forti in direzione della chiesa, messaggi che, da un certo momento in poi, si pongono in forma di vere e proprie richieste di sostegno spirituale e morale in quello che si presenta come una vera e propria guerra santa per la difesa e salvezza di tutto il mondo cristiano.
La rappresentazione costante e dettagliata di atti sacrileghi da parte dei comunisti, di distruzioni di oggetti sacri, di scempio nelle chiese, nei cimiteri, nei luoghi di culto, di profanazione e di violenza ai danni di religiosi, dovrebbe, nelle intenzioni del regime, convertire il popolo italiano alla causa delle truppe di Franco in maniera pressoché automatica. A fondamento dell'edificio propagandistico e alla base delle ragioni che lo spingono a intervenire nella guerra civile spagnola c'è, anzitutto, la scoperta di una vocazione di *defensor fidei* da parte del fascismo che non si era mai manifestata in precedenza.
Bisogna dire che qualche risultato non tarda a venire. Basterà scorrere i giudizi del Centro cattolico cinematografico, particolarmente severi e repressivi contro qualsiasi tipo di pellicola, per trovare una particolare apertura o tolleranza nei confronti anche delle scene più realistiche e violente di documentari e numeri unici dei cinegiornali Luce. Certo si potrebbe osservare che già un discreto appoggio era stato offerto a proposito di molti documentari sulla guerra d'Etiopia classificati come «adatti anche per le sale parrocchiali», ma i giudizi su *España una, grande, libre!* e *No pasaran* dimostrano un grado di partecipazione e coinvolgimento mai manifestati e raggiunti finora in maniera così esplicita: «Il documentario — si dice a proposito di *España una, grande, libre!* — si inizia con un materiale oltremodo interessante e catturato ai rossi dopo la conquista di Barcellona. Da esso si può avere l'illustrazione della miseria e del disordine che regnavano nella città e in tutta la Catalogna sotto il dominio marxista. Non mancano quadri impressionanti di sacrileghe manomissioni di chiese, altari e immagini sacre... Si interpolano quadri di ricostruzione delle

No pasaran (1939).

torture fisiche e morali inflitte ai prigionieri nazionalisti... Adatto anche in sala parrocchiale contiene numerosi elementi etici»[7]. Da notare, per inciso, che lo stesso censore qualche mese prima considerava adatti ai soli adulti i film di Tarzan, Laurel e Hardy e alcuni film di Walt Disney.
Il giudizio a proposito di *No pasaran* si muove lungo la stessa linea: «Documentazione appassionata della guerra di Spagna e della gloriosa avanzata delle truppe del generale Franco... Le scene di guerra sono *oltremodo interessanti* e ad esse si intercalano scene di ordine, di fede nella Spagna liberata che contrastano con gli orrori, le miserie e gli odi documentati nei quadri che riportano gli episodi del dominio marxista»[8]. In questa specie di scalata *L'assedio dell'Alcazar*, più di qualsiasi altro film a soggetto sulla guerra di Spagna, segnerà l'apoteosi e il culmine massimo dell'entusiasmo partecipativo: «Il film è ricco di motivi religiosi ed esalta i nobili sentimenti di amor patrio e di eroismo, è da consigliarsi *assolutamente* e *a chiunque* ed è *particolarmente* adatto per le sale parrocchiali»[9].
Per molti mesi, in pratica per tutta la seconda parte del 1936 e la prima metà del 1937, non vi sono testimonianze di partecipazione

[7] *Segnalazioni cinematografiche*, C.C.C., vol. X, 1938-39, p. 44.
[8] Ivi, p. 8.
[9] *Segnalazioni cinematografiche*, C.C.C., vol. XIII, 1940-41, p. 42.

diretta di operatori italiani alla guerra di Spagna: il lavoro fatto negli stabilimenti Luce è di manipolazione di materiali di provenienza americana e di abbinamento di commenti che, senza lasciar dubbi sulla scelta di campo, non mostrano una particolare fretta da parte di Mussolini di intervenire nel conflitto. Queste specie di logica attendistica della politica fascista è ben documentata dal silenzio e dalla sparizione per alcuni mesi dai cinegiornali di qualsiasi tipo di servizio sulla Spagna. Poi, in ordine sparso, quasi senza voler dare troppo nell'occhio, cominciano a partire i primi operatori italiani alla volta della Spagna, molti dei quali erano reduci — come si è detto — dall'esperienza africana.
Il momento in cui si può cominciare ad analizzare il materiale documentario come testo unitario, visivo e verbale, va collocato all'incirca verso la fine del marzo 1937 quando appare nel cinegiornale n. 1070 un servizio dedicato alla *Presentazione delle credenziali dell'ambasciatore d'Italia Cantalupo al capo della Spagna Nazionale.* Si tratta di un atto ufficiale effettuato a pochi giorni di distanza dalla presentazione delle stesse credenziali da parte di un ambasciatore tedesco. Sia dal punto di vista del testo visivo sia da quello verbale, il cinegiornale mostra grandi manifestazioni di entusiasmo e di riconoscenza nei confronti della decisione italiana di intervenire in appoggio alla causa franchista e sottolinea la gratitudine dello stesso generale Franco a nome del popolo spagnolo e lo stabilirsi di un patto di tipo cavalleresco.
Una volta giunti al fronte, operatori e registi fascisti avvertono, in maniera assai più netta rispetto all'Africa, il senso di una missione da compiere e si sentono chiamati a dare una testimonianza della loro fede su uno scenario internazionale e a confrontarsi con un fronte molto nutrito di intellettuali prestigiosi che hanno sposato la causa repubblicana. «Ai falsi liberali d'America — scrive il giornalista Gian Gaspare Napolitano — bisogna rispondere da fascisti autentici. Ai film cosiddetti imparziali, ai falsi documentari, bisogna rispondere con veri documentari, con film nazionali e fascisti al cento per cento. In Spagna ho visto al lavoro gli operatori LUCE. Sono anime semplici e intrepide che hanno raccolto del materiale di prim'ordine. Sono certo che il cinema italiano non diserterà la guerra spagnola come non ha disertato la guerra d'Africa»[10].
Sarà lo stesso giornalista a tentare di offrire, con un soggetto per il film di Romolo Marcellini *Los novios de la muerte*, la risposta più efficace contro opere alla cui realizzazione avevano contribuito, in varia misura, Ivens ed Hemingway, Malraux, Buñuel ed Ehrenburg. Questo documentario, che appare sugli schermi italiani nel 1939,

---

[10] G. G. Napolitano, *Il cinema e la guerra di Spagna*, «Cinema», a. II, n. 32, 25 ottobre 1937, p. 260.

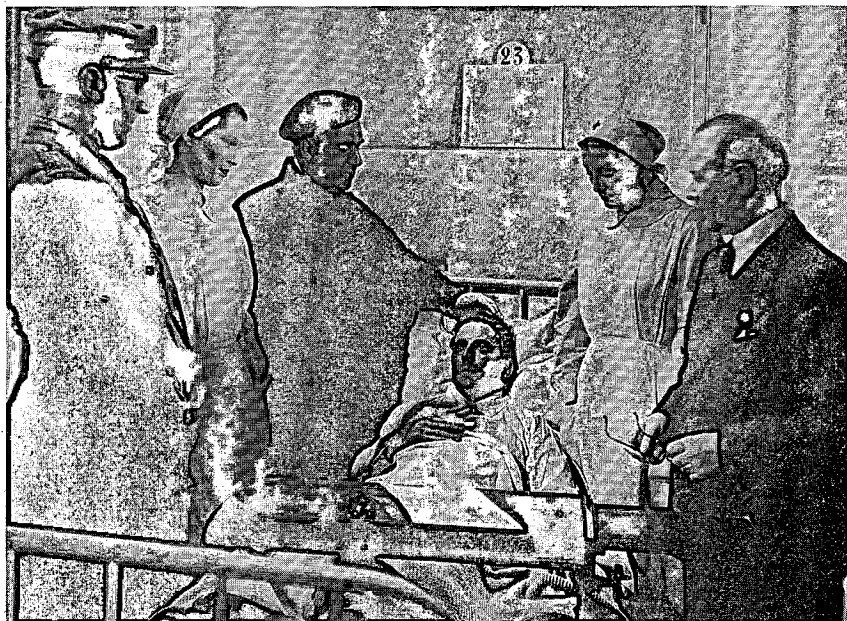
L'assedio dell'Alcazar (1940) di Augusto Genina.

per molti aspetti — soprattutto quelli delle riprese dei combattimenti aerei — ricorda i classici film americani sull'aviazione di William Wellmann e Howard Hawks e, tra tutta la produzione documentaristica del periodo, appare ancora oggi come una delle opere maggiormente riuscite dal punto di vista professionale e spettacolare.

«Andare in Spagna è stata per me una questione essenziale: in primo luogo e naturalmente come fascista. Poi per la mia professione che è la mia vita. Sentivo la necessità di partecipare a quella meravigliosa e terribile avventura che combatte il popolo spagnolo... I risultati di questo lavoro non sono tanto per me nelle inquadrature del film che ho girato e che hanno l'incalcolabile sacro valore delle cose vere, avvenute... Ma nella futura maturazione di quello che ho potuto vedere...»[11].

Marcellini, assieme a Napolitano, non a caso sceneggiatore di tutti i suoi documentari di guerra, ha la sensazione di trovarsi alle soglie di qualcosa di veramente nuovo per la storia dell'umanità e si dichiara pronto a esserne il testimone. È forse questo l'unico caso di intellettuale fascista che, di ritorno dalla guerra di Spagna, dichiari di voler continuare a seguire il regime nelle sue imprese

[11] R. Marcellini, *Lettera a «Lo schermo»: di ritorno dalla Spagna*, «Lo schermo», a. IV, n. 10, ottobre 1938, p. 19.

belliche. Di fatto non sarà così, perché a distanza di pochi anni lo stesso regista, in piena guerra mondiale, girerà *Pastor angelicus*, un film sulla vita di Pio XII concepito sostanzialmente come un messaggio di pace e di fratellanza universale.
Tuttavia tra il documentario delle imprese dei piloti degli aerei Fiat CR 32 e quello sulla vita del pontefice, Marcellini avrà la possibilità di realizzare, nel 1940, anche un film a soggetto, *L'uomo della legione*, in parte ambientato in Spagna nei mesi della guerra civile.
Le opere di Marcellini costituiscono il più significativo *trait d'union* tra la produzione documentaristica e quella di propaganda e, certamente, si presentano ancora come uno dei punti più caldi e significativi per misurare la temperatura di adesione e consenso da parte di gruppi di intellettuali militanti fascisti alla natura più autenticamente bellicista del regime. Marcellini afferma in maniera più netta di chiunque altro la sua personalità di autore e punta a valorizzare con orgoglio l'importanza del contributo italiano. Gli altri operatori, pur ponendosi quasi sempre al seguito delle truppe italiane, sembrano voler dimostrare, da subito e in qualsiasi occasione, la perfetta simbiosi militare, ideale, religiosa e ideologica tra l'uomo di Mussolini e quello di Franco. Questo vale per *Arriba España* del 1938, come per *Cielo spagnolo* di Domenico Paolella dello stesso anno, per *España una, grande, libre!* di Giorgio Ferroni e per *No pasaran*, che racchiude in una sintesi esemplare tutti i motivi, le formule, i procedimenti retorici e gli stereotipi messi in gioco in precedenza.
La costruzione, il ritmo, la struttura retorica di un documentario come *No pasaran* mi sembra inoltre documentare, nella maniera più completa, lo sforzo da parte italiana di portare sullo schermo il senso epico di una guerra combattuta e sentita come propria. Nella prima parte si assiste, come in tutti i documentari sulla Spagna, alla violenza e alla distruzione attuata dai 'rossi', le cui tipologie sono tutte pesantemente delinquenziali. Dal momento in cui appaiono le truppe della Falange, per il nemico non c'è scampo. Le uniche possibilità sono quelle di ritirarsi distruggendo ogni cosa, pur di non lasciarla nelle mani dei miliziani. Mentre il fuoco delle armi e degli incendi comunisti produce danni irreparabili, quello delle truppe franchiste si indirizza soltanto verso ciò che potrebbe favorire i comunisti e lascia indenne «tutto ciò che ha carattere civile».
A mano a mano che l'esercito di Franco avanza il ritmo del film e l'accordo della sintassi e della metrica visiva e verbale si fanno più serrati e incalzanti, come dimostrano le frasi che seguono, opportunamente scandite da un montaggio che ha innestato una marcia in più: «Proseguire / non sostare che l'indispensabile / preparare la

L'uomo della legione **(1939)** **di Romolo Marcellini.**

nuova marcia / e prepararsi alla certezza della vittoria / a più duri e nuovi combattimenti / avanti ancora. Un balzo e una conquista / lungo una strada che è ormai un cammino di vittoria».
L'apoteosi visivo-verbale diventa in questo film una figura retorica ripetuta con intensità crescente. Da un certo momento in poi i conquistatori si muovono al ritmo di una marcia trionfale: «Questa non è più un'avanzata / e neppure una marcia / è una corsa febbrile / ardente / cuori e motori pulsano all'unisono». A suggello della vittoria nel trionfo di labari, bandiere e gagliardetti — si notano anche quelli fascisti — è necessario innestare una clausola che promuova tutto il racconto alla dimensione definitiva della guerra santa: «Le strade rivedono, dopo tre anni, l'immagine di Cristo». Accanto a questo omaggio alla vittoriosa epopea del franchismo, non si devono dimenticare quei cinegiornali che parlano più specificamente della presenza e del contributo dei volontari e delle camicie nere. Penso soprattutto alle immagini e ai commenti dei cinegiornali nn. 1156, 1167, 1169, 1193, 1447, 1518, 1524, che accompagnano la marcia e celebrano le imprese di gruppi e brigate di legionari italiani, ne esaltano l'eroismo, la magnanimità, la generosità. Agli operatori italiani, da un certo momento in poi, sembra non sfuggire più nulla: se la maggior parte delle riprese relative alle azioni del nemico ha un carattere cupo, funereo, non fa altro che documentare scene di desolazione e devastazione, e registrare con scrupolo notarile ogni atto sacrilego perpetrato nelle

chiese, nei cimiteri, ai danni della popolazione inerme o del patrimonio artistico, le azioni delle truppe dei volontari fascisti sono sempre circonfuse da un alone di eroismo e dalla magica capacità di ricostruire ciò che era andato distrutto, di recuperare bottini di armi in perfetto stato e, soprattutto, di suscitare ovunque grandi manifestazioni di riconoscenza da parte della popolazione finalmente liberata dall'incubo e dal giogo comunista. Nel finale di *España una, grande, libre!* il tricolore italiano viene issato a fianco di quello spagnolo, mentre gli spagnoli fanno il saluto fascista.
Basterà prendere a caso alcune frasi di commento al testo visivo: «L'avanzata e l'occupazione di Santander hanno segnato pagine di gloria per il soldato italiano, instancabile ed eroico: il migliore del mondo... I marxisti travolti dalle avanguardie hanno abbandonato le posizioni lasciando però, dovunque, tracce della loro furia devastatrice... Nel largo bottino di armi rastrellate è compreso un carro armato ancora in perfetta efficienza che viene subito utilizzato dai Legionari... Alle porte della città... dove nuclei di popolani si sono fatti incontro ai liberatori salutati al loro ingresso dall'appassionata riconoscenza della cittadinanza» (n. 1169). «La cooperazione italiana nella lotta della Spagna contro il comunismo si verifica anche in queste opere di risanamento e di pace e squadre di specialisti italiani mettono le loro capacità tecniche al servizio di questa opera di ricostruzione» (n. 1216).
In *España una, grande, libre!* Franco dal balcone saluta le truppe fasciste che sfilano davanti a lui e una didascalia riporta, come in un'epigrafe monumentale, il seguente messaggio a Mussolini: «Il sangue dei vostri soldati sparso in terra di Spagna crea vincoli indistruttibili di amicizia tra i nostri popoli».
Uno dei documenti più significativi delle gesta dei volontari fascisti è *Milizia*, documentario del 1939, che esalta la guerra di Spagna come momento culminante dell'attività di un corpo considerato come l'avanguardia armata del fascismo. In questo documentario la presenza delle camicie nere alla guerra di Spagna appare decisiva agli effetti della vittoria finale: «Qui la Milizia narra per visioni d'insieme e di primo piano le sue epiche gesta che oscureranno nei secoli imprese di eserciti famosi al comando di capitani leggendari... Le Camicie nere sfrecciano immancabilmente in ogni momento e in ogni contingenza nelle primissime ondate d'assalto, di conquista, di sacrificio sublime. Ne ammiriamo la calma superba con cui affrontano il fuoco, sanno evitare e quasi schivare la morte tra scoppio e scoppio di granata, procedere tra reticolati, trincee, ostacoli e insidie d'ogni natura. Assistiamo alle accoglienze commoventi delle popolazioni liberate dalle nostre frecce nere, avanguardie e simbolo di pace operosa (...). Certo i documentari sono episodici, ma da un'appropriata serie di episodi si può ben

España una, grande, libre! (1939) di Giorgio Ferrone.

risalire all'insieme, e tenendo presenti comunicati, descrizioni, ed impressioni, ricostruire nel movimento, nei particolari e nei colori, il quadro formidabile d'una azione dove il valore legionario ha giocato la carta decisiva per le sorti non diciamo della sola Spagna nazionale, o dell'intero bacino mediterraneo, ma della civiltà presente e futura dell'Europa unita»[12].

Così la clausola dell'ultimo documentario sulla sfilata di Madrid per celebrare la vittoria pone soprattutto l'accento sul valore simbolico del contributo delle truppe italiane a difesa dei valori di un'intera civiltà: «Per circa un'ora e mezzo i nostri volontari sfilano davanti al Generalissimo fra lo scroscio di interminabili applausi che dicono tutta la gratitudine di questo popolo per i fratelli d'arme che hanno combattuto sulla terra, sul mare e sul cielo in

[12] S. Favre, *La milizia nella documentazione L.U.C.E.*, «Lo schermo», a. V, n. 2, febbraio 1939, p. 21.

Spagna per la causa della comune civiltà mediterranea contro la barbarie bolscevica, scrivendo fulgide pagine d'eroismo nel gran libro della Storia»[13].

L'alleanza militare tra l'Italia fascista e la Spagna franchista produce un'alleanza cinematografica i cui effetti si vedono nella produzione e coproduzione di film a soggetto ambientati nel periodo della guerra civile. Se *Los novios de la muerte* di Marcellini e *España una, grande, libre!* di Giorgio Ferroni (1939) sono opere ibride, che mescolano alle scene documentarie fragili elementi di racconto, un gruppo di film realizzati a partire dal 1939 (*Carmen fra i rossi* di Edgar Neville, il cui titolo nella versione spagnola è *Frente de Madrid, L'uomo della legione* di Romolo Marcellini e *L'assedio dell'Alcazar* di Augusto Genina del 1940) pone la guerra di Spagna al centro di soggetti di varia ambizione drammatica, sentimentale e spettacolare. Nel film di Marcellini (presentato da slogan pubblicitari del tipo «Tregua d'amore tra due guerre», «Un film d'amore e di eroismo») la vicenda d'amore costituisce la parte centrale e le guerre in Etiopia e Spagna fanno da cornice; in *Carmen fra i rossi* la storia sentimentale è intrecciata e alla fine sacrificata alla ragione ideologica; nell'*Assedio dell'Alcazar* lo sforzo è quello di conferire allo spettacolo il massimo di impressione di realtà e di verisimiglianza storica, mescolando e purificando grazie al sacrificio e all'eroismo collettivo sentimenti e passioni dei singoli personaggi.

Lo sforzo produttivo e pubblicitario per *L'assedio dell'Alcazar* è paragonabile a quello di *Scipione l'Africano* e le ambizioni spettacolari non sono certo inferiori. In tutti i materiali di lancio si sottolinea l'accuratezza della ricostruzione, la ricchezza della troupe (2500 generici e 10.000 comparse), la fedeltà assoluta ai fatti: «Questo film si propone di far rivivere sullo schermo lo spirito eroico dei difensori dell'Alcazar di Toledo durante il celebre assedio dal luglio al settembre 1936. I personaggi che in esso si muovono sono stati modellati sull'eroismo di quanti vissero la straordinaria vicenda, dal colonnello Moscardò loro capo al più umile ed oscuro falangista. Tutti gli episodi che formano lo sfondo di questa gloriosa epopea sono ricostruiti in base a testimonianze e documenti in assoluta fedeltà storica»[14].

Sotto molti punti di vista il film si può considerare come una delle opere più riuscite e sicuramente come il momento culminante della produzione spettacolare di propaganda del fascismo. L'ideologia

[13] Si tratta del cinegiornale n. 1517 del 24 maggio 1939.

[14] È questo il testo d'apertura di un foglio pubblicitario distribuito agli esercenti dalla Film Bassoli produttrice dell'opera.

che Genina e i suoi soggettisti (Alessandro De Stefani e Piero Caporilli) sposano è quella militarista e la celebrazione dell'eroismo del colonnello Moscardò e degli assediati vuol essere soprattutto celebrazione di un'idea di soldato che sta al di sopra di questo o quel credo politico o ideologico. Il fatto che il racconto non abbia un unico centro drammatico, ma sia frantumato e segua contemporaneamente varie vicende, unito al fatto che la dimensione eroica ed epica si mescolano a toni quotidiani, sentimentali e ironici, anziché nuocere al film ne diventano punti di forza e ne vengono a costituire le ragioni non secondarie del successo di pubblico.
La critica lo accoglie, se non con entusiasmo, con molto interesse già all'indomani della partecipazione al festival di Venezia. Qualcuno — su «Bianco e Nero» — rimprovera al regista di aver adottato un tono eccessivamente documentaristico[15]. Altri, come Michelangelo Antonioni, lo lodano per aver evitato le trappole della retorica puntando a valorizzare «il lato borghese della storia... Poiché ciò che nell'interno dell'Alcazar avviene è un po' la vita di una piccola città con le sue nascite, le sue morti e le sue storie d'amore»[16]. Per il giovane critico e futuro regista il film di Genina è solo in parte un film epico e tra i non pochi motivi di merito c'è quello di aver saputo collegare il dramma collettivo alla rappresentazione del dramma singolo.
Visto a distanza di tempo il giudizio mi sembra si debba capovolgere: il film raggiunge i suoi effetti migliori nelle scene di massa, sia nella prima parte, quando c'è la discesa della folla lungo le scale che portano alla cantina, sia nel finale, con le scene dell'ultimo attacco, girate e montate con grande cura ed efficacia spettacolare. La guerra civile spagnola vi assume quell'aspetto eroico, romantico ed epico che nessun reportage e nessun documentario era riuscito finora a rendere. La sfasatura temporale tra la fine della guerra civile e l'uscita del film, il coinvolgimento diretto nella guerra mondiale fanno sì che il pubblico italiano non provi, nel 1940, alcun reale processo di identificazione e transfert con gli eroi del film. *L'assedio dell'Alcazar* descrive una realtà ormai molto lontana, appartenente al territorio della letteratura.
Abbiamo finora guardato in direzione dello schermo. A conclusione di questo rapido sguardo mi sembra opportuno spostare l'attenzione verso il buio della sala e porre alcuni interrogativi di fronte ai quali la ricerca storica critica e teorica sul cinema si è finora

[15] L. Tr., *L'assedio dell'Alcazar*, «Bianco e Nero», a. IV, n. 11/12, novembre-dicembre 1940.

[16] M. Antonioni, *La sorpresa veneziana*, «Cinema», a. V, n. 102, 25 settembre 1940, p. 221.

arrestata. Come percepisce la realtà della guerra civile spagnola il popolo italiano e in che misura i materiali cinematografici orientano i suoi processi di conoscenza e di identificazione? Come operano le tecniche di propaganda anticomunista — molto rozze e schematiche come si è visto — nel suo immaginario? Qual è l'efficacia nel lungo periodo di queste tecniche di propaganda e chi e come continua ad attingervi?
Anche se non è facile misurare in termini quantitativi e rappresentare graficamente il grado di partecipazione emotiva e ideologica dei pubblici che affollavano le sale cinematografiche nei confronti dei materiali documentari, rispetto alla guerra d'Africa, che aveva fatto riemergere dal rimosso il ricordo delle glorie imperiali romane, la guerra di Spagna, per quanto circondata da un alone di guerra santa era vista come un evento lontano. Al tempo stesso però lo stesso pubblico avvertiva inconsciamente sensazioni inquietanti di fronte a immagini che mostravano un conflitto in atto per il momento circoscritto, ma carico di segni minacciosi e premonitori della possibilità di estendersi su scala molto più vasta.
In genere le notizie sulla Spagna vengono collocate all'interno dei cinegiornali in una posizione mediana: l'impaginazione più normale è quella che mescola e dispone sullo stesso piano le riprese della grande offensiva sul fronte di Santander con una serie di reportage dedicati alla mostra nazionale del tessile, alle nevicate sul Vesuvio, alle inaugurazioni di nuovi tratti della rete autostradale tedesca o alla metropolitana di New York. Da nessuna immagine e nessun commento trapela la presenza di volontari italiani tra le truppe della repubblica, ma non si può trascurare, in questa occasione, il peso del silenzio, della reticenza, su un argomento su cui, comunque, giungono informazioni per altri canali. In tutto il materiale documentario e di finzione l'argomento rimane tabù almeno fino al 1942, quando Luchino Visconti farà apparire in *Ossessione* la figura dello spagnolo, un personaggio vissuto a lungo in Spagna, che parla in modo ambiguo e misterioso di eguaglianza e di comunione di beni. Non è certo questa figura a rappresentare il senso della partecipazione degli antifascisti alla guerra di Spagna, ma la sua presenza, la forte carica allusiva che circonda il suo passato non possono passare inosservate, e non turbare la coscienza ormai risvegliata dello spettatore. In poche immagini Visconti sembra essere riuscito a racchiudere il non detto di un intero conflitto, a illuminare un motivo traumatico tenuto nascosto da immagini che, comunque, non sono mai riuscite a esaltare e celebrare il conflitto e la lotta dei paladini della fede, con una rappresentazione che non lasciasse zone oscure, interrogativi irrisolti per l'immaginario popolare.
Rispetto alla guerra d'Africa, in cui la luce del sole colpiva in pieno

Massimo Girotti e Elio Marcuzzo (lo spagnolo) in *Ossessione* (1942) di Luchino Visconti.

il teatro di guerra e gli attori consentendo di distinguere facilmente i colori degli amici e dei nemici, i colori delle forze in campo nella guerra di Spagna si mescolano e i volti degli attori si confondono facilmente avvolti come sono da una costante atmosfera notturna. I volti dei prigionieri hanno gli stessi tratti fisionomici, raccontano le stesse storie di miseria, fame, sottosviluppo, di quelli che li hanno catturati. Anche se i commenti sonori aiutano a distinguere tra i buoni e i cattivi non è difficile pensare che, di fronte agli sguardi ravvicinati sugli uomini di entrambi i fronti, il pubblico italiano non possa non avvertire il senso della perdita del centro. La confusione ideologica favorisce il rifiuto, a qualsiasi titolo, a offrire consenso e piena partecipazione ideale a un conflitto le cui ragioni continuano a restare sostanzialmente oscure ed estranee. Senza appartenergli, la realtà spagnola continua però a lanciargli oscuri segni e avvertimenti minacciosi. Con ogni probabilità, è soltanto vedendo le immagini del trionfo delle truppe di Franco e dei suoi alleati italiani e tedeschi che il pubblico italiano — o almeno una parte di esso — ha l'impressione di risvegliarsi di colpo da una lunga notte popolata da incubi e da mostri.
I grandi sogni di gloria dell'Italia fascista cominciano a morire ben prima del 1943 e la fine della guerra di Spagna non dischiude certo l'alba di una nuova era. Anche se per molti il risveglio è salutare, chi è in grado di tenere aperti gli occhi non tarda a capire che la notte da trascorrere sarà ancora molto lunga.

CORSIVI

Bergman fra cinema, teatro e tv

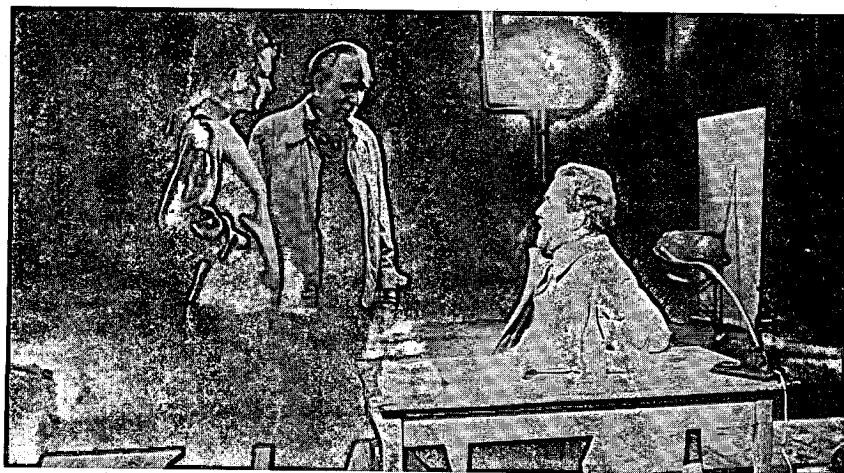
Mauro Manciotti

Gli anni Ottanta sembrano coincidere, per Ingmar Bergman, con una sorta di sistemazione della propria poetica, sotto il segno di Strindberg. La fascinazione strindberghiana di Bergman non è certo un fatto nuovo. Egli stesso ne ha ribadito il peso, fino al limite della mitologia, con le sue confessioni: una parente che, quando aveva dodici anni, gli regalò le corone occorrenti a comperare l'edizione omnia di Strindberg; un amico musicista di scena che, sui quindici anni, lo aiutava a rimanersene nascosto tra le quinte del Teatro reale di Stoccolma mentre si recitava *Il sogno* per la regia di Olaf Molander e l'Ingmar adolescente lo vide per trenta volte di seguito (probabilmente, l'esperienza è stata utilizzata in *Fanny e Alexander*, nell'episodio del bambino che assiste alle prove di *Amleto* in cui recita il padre); eccetera.
Nell'attività teatrale del regista svedese sono più che numerosi, significativi, gli incontri con le opere di Strindberg. A cominciare dal 1941, con *La sonata dei fantasmi*, prima regia professionale bergmaniana con il gruppo sperimentale "Medborgarter", per proseguire con *Il pellicano, La sposa vergine*, ancora *La sonata dei fantasmi* (questa volta al Teatro municipale di Malmö), *Enrico XIV, Il temporale* (a Stoccolma, nel 1960, per la tv), *Il sogno* (prima per la tv poi in teatro), *Verso Damasco, La signorina Julie*: riproposta per la terza volta, in una nuova edizione, proprio la scorsa stagione. Con molte di queste opere Bergman ha convissuto al di la degli anni, ritornandovi ripetutamente sopra (*Sonata di fantasmi*, ad esempio, ha avuto tre diverse edizioni a punteggiare la conquista da parte di Bergman della propria autonomia espressiva nei confronti di Molander, suo modello e maestro): *Il sogno*, in primo luogo. Ne dà riscontro *Dopo la prova*.
Anche nel suo cinema, del resto, non mancano i segnali perentori. Non si trova, forse, in certi film bergmaniani la drammatizzazione più torturata del rapporto di coppia caro ai cannibaleschi scontri strindberghiani? E non riprendono, i suoi film, specialmente quando si curvano sull'incarnazione del personaggio paradigmatico che è l'uomo di teatro, la famiglia immaginaria dei Vogler, *Il volto* oppure *Il rito*, l'idea strindberghiana della verità come illusione, incubo, artificio, delirio, sogno?
Non sarebbe nemmeno il caso di spendere altre parole sull'argomento, se nel rapporto Strindberg/Bergman, che è anche una indicazione per riassumere il rapporto cinema/teatro in Bergman, non si cogliesse oggi qualcosa di diverso rispetto al passato. Non più la memoria del drammaturgo sedimentata nella coscienza del Bergman che si interroga sulla vita e la morte, sull'uomo e sul mondo, lungo itinerari personali e diversamente accidentati: dal dubbio, dalle inquietudini, dai rimorsi, dalle ore del lupo.

Ma un rapporto, ancora dialettico certamente, e ciò nonostante come composto in una accettazione dolorosa e consapevole, filtrata dalle ragioni dell'esperienza, ardua ma commutabile nell'espressione dell'arte.
Non si tratta di sostenere che, dopo i sessant'anni, Bergman si sia pacificato; e Strindberg, per parte sua, non si pacificò mai. Si tratta di registrare che dell'universo strindberghiano, acceso sui fantasmi e sui contorcimenti infernali, Bergman ha maturato il consentimento per un versante particolare e ad esso ha ricondotto e appoggiato la propria consapevolezza esistenziale. Ed è il versante dello scetticismo intrepido e malinconico, dello sguardo disilluso e fermo, del convincimento, oltre le nevrosi, che l'esperienza è solitudine, che la sofferenza è un prezzo da pagare quietamente, che l'illusione brucia la vita e alimenta la poesia. Il versante, insomma, del *Sogno*, di cui Strindberg era solito dire: «È il più amabile dei miei drammi».
Anche se ha motivato la decisione con il fastidio del declino fisico in rapporto alle materiali fatiche quotidiane del set, sappiamo che Bergman considera *Fanny e Alexander* il suo ultimo film. Non è indiscreto al punto di indicarlo come il suo massimo e conclusivo (eppure, sotto un certo profilo, non sbaglierebbe); ma esiste un significato decisivo nel fatto che *Fanny e Alexander* si concluda con un passaggio del *Sogno* letto da Helena Ekdahl: «I personaggi si sdoppiano e si raddoppiano, evaporano e si condensano, si sparpagliano e tornano a raggrupparsi e su tutti quanti regna la coscienza del sognatore...». Con questa epigrafe, l'affresco cinematografico di vita vissuta, di storia pubblica e familiare, è ricondotto alla dimensione strindberghiana della vita-illusione, della vita-sogno, della vita-inganno se si vuole. Siamo oltre e di fuori del silenzio di Dio. Si afferma l'assoluta relatività mondana, l'assenza di ogni concreta possibilità del suo essere certo, al di là della gassosa fluidità del suo scorrere tra le labili nebbie del nostro instancabile fantasticare.
Neanche due anni più tardi, il 9 marzo 1984, Bergman mette in scena, al Dramatiska di Stoccolma, *Re Lear*. Sappiamo che prima si era rivolto, per la terza volta, a *La vita è sogno* rinunciandovi, per la terza volta, scoraggiato dalle difficoltà di volgere efficacemente in svedese la lingua sontuosa di Calderon. Affronta Shakespeare che considera la massima espressione teatrale di tutti i tempi (ne ha dato in una intervista un'immagine suggestiva e trasparente: «Un teatro che veniva giocato in pieno giorno e quando, nell'azione scenica, si doveva fingere la notte, bastava che sul palcoscenico passassero delle torce accese...») e *Re Lear* che è il culmine della drammaturgia scespiriana. È un appuntamento-chiave poiché la sua lettura del testo finisce per rivelarsi fortemente intrisa di sensibilità strindberghiana.
Il *Kung Lear* di Bergman si snoda secondo un modulo elementare impastato di sesso, prevaricazione e ferocia. E la realtà scenica vi copre tutto lo spettro dell'irrealtà, dell'inganno per gli uomini in cui consiste la vita. Dall'orgogliosa illusione di Lear sull'amore delle figlie alla pietosa illusione di Gloster sugli scogli di Dover supposto teatro del proprio suicidio, fino al bizzarro e stranito controcanto di un "Fool" che conserva l'illusionistico aspetto dei saltimbanchi girovaghi del *Settimo sigillo*. L'idea portante dello spettacolo si materializza in un'unica, grande metafora sull'ingannevole arbitrarietà del mondo e della vita. La scenografia di Gunilla Palme-

stierna-Weiss consiste soltanto in un fondale rosso sangue. La scena è uno spazio circolare nudo, privo di qualsiasi oggetto, che si anima e riempie esclusivamente attraverso il movimento dei corpi dei personaggi: in quel deserto allucinato le figure sembrano galleggiare in uno spazio irreale che si affaticano a riempire di gesti, intenzioni, atti e parole realissimi, quasi per una sorta di eccitazione onirica, la febbre del sogno.
Dentro a questo brulicante divenire, gli uomini cambiano di continuo personalità oppure diventano oggetti: gli armigeri si mutano in contadini, le damigelle di corte si accucciano come sgabelli su cui vanno a sedere altri personaggi, cortigiani e popolo fanno nicchia con le vesti determinando le stanze della reggia oppure si agitano come alberi squassati dal vento notturno della tempesta. Tutti gli interpreti siedono in cerchio e assistono, dal principio alla fine, allo svolgimento dell'intrigo scenico; ma, quando tocca a loro di parteciparvi, cadono ugualmente nei tranelli che hanno visto montare. Secondo Bergman, ogni cosa sarebbe evidente, ma l'uomo *vuole* ingannarsi poiché crede soltanto nelle proprie pulsioni. Anche la violenza del potere è autoinganno, autoeccitazione e Cornovaglia e Regana si compiacciono di sbriciolare materialmente gli occhi di Gloster portando sul volto due maschere di tigre. Alla fine, con un colpo sordo e cupo, il fondale rosso crolla rivelando una nuda superficie bianca: la *tabula rasa* della coscienza ingannata e illusa dai miraggi mondani. La luttuosa malattia di quel «palcoscenico di pazzi» che per Shakespeare è la terra, di quell'inferno incandescente, cieco e crudele, che per Strindberg è il mondo.

La consolazione del sogno

L'esperienza strindberghiana serve a Bergman per costruire una metafora lirico-drammaturgica che tende a qualificare il testo scespiriano nei confronti della storia verificandone le proiezioni sul futuro. Se Jan Kott, controllore puntuale e acuto della *nostra contemporaneità* di Shakespeare, vede in *Re Lear* il grumo originario del desolato assurdo beckettiano, Bergman coglie, invece, in *Kung Lear* il rapporto con la resa all'assurdo dei cruenti massacri di Strindberg: collocato come una stazione centrale al filo che lega e ripete il destino degli uomini. Beckett arriverà alla negazione totale, al silenzio assoluto e cosmico. Bergman, per contro, fa suo quello spiraglio di salvezza che è conservato anche tra i fumi più schizofrenici del pessimismo strindberghiano: quando la ragione penetra tra le volute dell'illusione e ne estrae la consolazione del sogno, riconoscendo possibile un poetico armistizio tra la rinuncia dettata dall'esperienza e la prolife-rante e brutale contraddittorietà della passione. Che sono le coordinate del *Sogno*, quelle su cui il regista svedese non ha mai smesso di indagare.
Pochi mesi avanti *Kung Lear*, nel corso del 1983, Bergman aveva realizzato per la televisione *Dopo la prova*, con la collaborazione (si vorrebbe dire: la complicità) dei fedelissimi Sven Nqyst, Erland Josephson, Ingrid Thulin e dell'inquietante Lena Olin: un giovane volto che entra prepotentemente nel suo universo espressivo. Sono settantadue minuti di affascinante *tranche* di e sul teatro e, insieme, di riflessione sulla vita penetrante e acuminata come un coltello, su cui il tempo strindberghiano del *Sogno* batte sempre più perentoriamente. In una fittissima tessitura di dialogo, *Dopo la prova* si sviluppa con serrata dialettica drammatica. L'ambiente è ancora un

Dopo la prova.
Erland Josephson con Lena Olin; al centro, sul set con Lena Olin e Ingmar Bergman; in alto, con Ingrid Thulin.

palcoscenico nudo. Vi sono sparsi spezzoni di fondali e scampoli di arredi. Su quel divano si è seduta Nora di *Casa di bambola*, su quella poltrona Rebecca West di *La casa dei Rosmer*, sul fondo, a sinistra, è montato l'interno per il primo atto del *Padre* di Strindberg. In scena Henrik Vogler, un regista, pare sonnecchiare al suo tavolo di lavoro. Ha appena finito di dirigere una prova del *Sogno*. Il dramma di Strindberg è da sempre quello in cui confronta lavoro ed esistenza. È la quinta volta che lo mette in scena e già va fantasticando di un prossimo altro allestimento. Vogler è solito fermarsi sul palcoscenico deserto, dopo ogni prova, per ripensare in solitudine ai risultati raggiunti. Ma questa volta accade qualcosa di diverso. Anna, la giovane attrice che nel *Sogno* ricopre il ruolo della figlia di Indra, ritorna con una scusa per affrontare Vogler.
Costui è un uomo alle soglie della vecchiaia («Ha 62 anni» dice Bergman «oppure 109...») di cui avverte lucidamente e impietosamente tutto il peso e l'umiliazione. È coetaneo del padre di Anna ed è stato l'amante di Rakel, sua madre. Forse, Anna potrebbe essere sua figlia. Anna è un animale teatrale che mescola istintivamente i valori della vita e quelli della finzione scenica. Sente attrazione per Vogler, ma è anche mossa dal disegno egoistico di strappargli il segreto e il suggello per la sua interpretazione. Conscio di ciò, il regista si ritrae nell'auscultazione della memoria. Come nell'evocazione pirandelliana di Madama Pace, si materializza tra i due la figura di Rakel, attrice straordinaria vinta dall'insicurezza e dall'alcool, morta da cinque anni. Vogler ripercorre gli ultimi stadi del legame con lei, l'insorgere del fastidio per la sua fragilità, l'arrendevolezza verso la pietà nei confronti della donna di cui si sente colpevole.
È un'evocazione, un sogno ipnotico, la materializzazione di quella particolare condizione del teatro in cui tutto è realtà e tutto è illusione, perfino la decantazione di una superiore virtù istrionica che sconfina nella magia. Vogler mescola ai ricordi la fresca curiosità, sentimentale e artistica, per Anna, restituendo alla ragazza il desiderio di un rapporto vampiresco. L'interesse di Vogler è egoistico ed è destinato a non realizzarsi. Come già Rakel, quando interpretò sotto la guida di Vogler lo stesso ruolo della figlia di Indra, Anna è incinta e incerta se sacrificare la maternità al teatro. E Vogler rifiuta la responsabilità della scelta, difende la propria solitudine perfino con ironia. Celebra l'infinita malinconia dell'individuo di fronte alle proprie impossibilità, con una rassegnazione sorridente.
Se lo Strindberg del *Sogno* offre a Bergman il supporto più congeniale per riconoscersi in una posizione morale e conoscitiva nei confronti della vita, probabilmente è stato l'esempio del superiore eclettismo estetico strindberghiano, della sua personalità creativa capace di superare tanto i diversi stimoli culturali quanto i confini dei vari procedimenti espressivi, ad accompagnare la maturazione stilistica bergmaniana: la composizione dei suoi molteplici interessi in una sintesi armoniosa e ricca di verità poetica. Complessa testimonianza di teatro, *Dopo la prova* vince la non facile sfida di incarnare con stringente coerenza nel linguaggio cinematografico l'autentica vocazione bergmaniana. Che sarebbe, alle origini, quella del narratore, di estrazione borghese, post-proustiano e post-freudiano.
Il mondo poetico di Bergman non gode — nemmeno lui — di sicurezze privilegiate; anzi, è particolarmente esposto alle provocazioni e si colloca con naturalezza nell'odierno crocicchio delle ambiguità dei linguaggi. Il

caso di un Pinter necessariamente collocato a cavallo delle esperienze teatrale e cinematografica, e quello della letterarietà linguistica assunta come funzione drammaturgica nel teatro degli Shepard e dei Mamet, ne sono esempi abbastanza tipici. Per parte sua, si potrebbe pensare a Bergman come a un romanziere che non usi le parole ma le immagini. La fantasia bergmaniana si riconosce esplicitamente in un universo popolato di figure, di segni nell'ordine della visività. Nei suoi documenti più equilibrati — e *Dopo la prova* è uno di questi — Bergman riesce a immergere nell'espressione cinematografica la molteplicità di rappresentazione e lo scandaglio psicologico e introspettivo del romanzo, ne concretizza palpabilmente il tempo interiore, in una sorta di fenomenologia del segreto e dell'inconscio, nello stesso momento in cui sfrangia il concreto con la magia evocatrice della finzione teatrale.

L'interesse narrativo

Circa la persistenza in lui di un interesse narrativo, basterà considerare come spesso anche la sua drammaturgia si alimenti di minuti apporti di carattere narrativo. È fatto frequente che Bergman, regista di teatro, ricorra a una scrittura scenica fatta di precisazioni minuziose, di approfondimenti illuminanti, rispetto alle indicazioni che il testo contiene. Nel suo spettacolo più recente, per rimanere agli anni Ottanta considerati, *La signorina Julie*, integra e arricchisce l'azione ideata da Strindberg con inserti narrativi di straordinaria efficacia. Subito dopo aver fatto la prima comparsa in cucina, Jean, il maggiordomo, si appresta a bere la bottiglia di Borgogna rubata al padrone. Bergman gliela fa stappare e assaggiare con un prolungato cerimoniale da sommelier e il vino è attentamente sorseggiato e tenuto in bocca, tuttavia in maniera così rumorosa e presuntuosa da rivelare immediatamente non la raffinatezza professionale, ma la volgarità e l'inautenticità del personaggio. Poco dopo muta la prevista vestizione della cuoca con l'abito della festa per recarsi in chiesa in una particolareggiata *toilette* intima della donna: ed ecco che la cucina diventa un imbarazzante teatro di operazioni indecenti in cui è quasi logico che avvenga lo stupro di Julie. L'ambizione narrativa, romanzesca, di *Fanny e Alexander* conviveva agiatamente con le immagini del film; caso mai, lì era il teatro a rimanere in posizione subalterna. La circolarità assolutamente rispondente dei generi è, invece, realizzata in *Dopo la prova*, la cui tessitura non rinuncia neanche a un espediente tipico del narrare letterario come la voce fuori campo.
Dopo la prova è stato realizzato, si sa, per la televisione. Ne consegue che oggi, per Bergman, film e televisione possono unificarsi cinematograficamente, senza contrasti di tecniche espressive. In passato, era sembrato che Bergman desse al racconto televisivo una diversa angolazione, come di testimonianza e di inchiesta, privilegiandovi un poco le responsabilità di dibattito e uso sociali, qualche volta intrufolandosi, didascalicamente, di persona dentro lo svolgimento: come in *L'immagine allo specchio* o anche *Scene da un matrimonio*, che pure è un bellissimo romanzo su di una coppia.
Con *Dopo la prova* la discriminante pare assorbita e Bergman, almeno in

parte, vi prolunga il procedimento che lo aveva indotto a cercare di assorbire nell'immagine televisiva del *Flauto magico* la fantasia squillante e colorata dello spettacolo teatrale. Il regista non avvertirebbe più l'esigenza di realizzare tre versioni autonome di *Scene da un matrimonio*: per la tv, per il cinema, per il teatro (a Monaco, nel 1980, lo mise in scena insieme alla *Signorina Julie* in uno spettacolo di quattro ore filate), scomponendo la complessità del proprio mondo espressivo. Tuttavia, il problema del diverso ritmo compositivo in relazione al passaggio dal grande al piccolo schermo (o viceversa) proprio in *Scene da un matrimonio* era già stato risolto mediante una sistemazione volumetrica dentro l'inquadratura, un'organizzazione di materiali plastici e ritmici, rimaste intatte nei loro rapporti a qualsiasi mutamento di scala.
Naturalmente, risulta decisivo, in quest'ordine, il lavoro di articolazione narrativa in primi e primissimi piani. Ma *Dopo la prova* dimostra che questo tipo di lavoro non tanto dipende da un'esigenza di ritrovarsi con le carte in regola di fronte a diverse tecniche espressive, quanto, principalmente, dalle ragioni poetiche del regista, dal suo tendere al superamento del realismo. Perfino nelle un po' ingenue e schematiche esaltazioni dei film dell'inizio (da *Crisi*, che è del '45, a *Città portuale* e a *Sete*, girati tra il '48 e il '49) Bergman carica il suo realismo in maniera alquanto forsennata, tra iperrealismo ed espressionismo, ma tale da mostrare subito le sue insofferenze per i limiti e le aspirazioni a superarli. Poi, la sua filmografia è tutto un coerente rispondere a motivazioni sempre più assottigliate e segrete, nella tensione a cogliere le infinite combinazioni segrete della realtà, il mistero che rende vibrante e quasi metafisica la materia. Si potrebbe anche cercare una campionatura volante della progressione di un procedimento siffatto: partendo dalla crisi di follia della protagonista di *Come in uno specchio* suscitata da un rumore terrorizzante e inspiegabile che si rivela per quello di un aereo che vola fuori quadro, passando per il transfert amoroso che restituisce vivo alla bália il cadavere della padrona in *Sussuri e grida*, per arrivare a *Dopo la prova* con il suo mescolarsi e agitarsi di vivi e di morti dentro la medesima inquadratura.
Si ha l'impressione che Bergman abbia raggiunto uno stadio estremamente felice e maturo che lo rende un autore indifferente alle limitazioni della specificità di linguaggio dei generi che si trova ad affrontare. Anzi, che il mutuo soccorso reciproco tra di essi offra una nuova seduzione alla ricchezza delle sue immagini.
Nella realizzazione drammaturgica della metafora avanzata in *Kung Lear* Bergman chiede al cinema (richiamato anche negli attori accucciati ai margini dell'azione scenica, in cui entrano ed escono di continuo, come intorno a un set immaginario) l'invenzione risolutiva. Infatti, le tre ore e mezzo di spettacolo si snodano fluidamente come in un lunghissimo piano-sequenza, all'interno del quale sono i corpi degli interpreti a definire le dinamiche ritmiche, plastiche e spaziali.
Dopo la prova è un documento di unitarietà creativa raggiunta: un *récit* cinematografico, fatto per la tv, che offre la più lucida e suggestiva testimonianza sul teatro come modo di vivere.

Scola e Scarpelli dal disegno al film

Pier Marco De Santi

Quando ho cominciato a studiare — ormai sono quindici anni — sopra un argomento apparentemente extra-cinematografico come quello dei disegni dei registi, non era ipotizzabile che un tale problema portasse all'individuazione di un metodo di lavoro, all'interno del fare registico e della creatività filmica, pressoché generalizzato negli autori italiani. Pensavo, infatti, di avere individuato casi eccezionali. Questo era il dato di partenza: nel processo di ideazione e nell'elaborazione delle complesse fasi del set, pochi grandi registi, pur nelle loro diverse esperienze formative e culturali, facevano (e fanno) scattare la pratica del disegno di abbozzo, dello schizzo, della vignetta come evento essenziale per una ideale concretizzazione visiva dei personaggi e delle situazioni pre-figurati nelle pagine scritte della sceneggiatura iniziale. Così, ad esempio, Méliès avvertiva l'esigenza di una messa a punto delle riprese in teatro di posa disegnando affascinanti cartoni scenografici; Ejzenštejn studiava sistematicamente in schizzi caricaturali le principali inquadrature e i personaggi dei suoi capolavori; Kurosawa realizza, prima delle riprese, teleri in totale scena di straripante pathos pittorico; Fellini individua in multicolori sintesi grafiche i clown e i tipi della sua fantasia cinematografica.
Comunque fosse, il fatto che in alcuni registi apparisse prassi normale entrare in sintonia, per mezzo di sintesi caricaturali, con gli eventi del set, con le stressanti prove di messa in quadro e di messa in scena, era pur sempre — per quanto di rilevante importanza[1] — una casistica circoscrivi-

[1] Fermandomi ai casi citati, ho studiato i disegni dei registi evidenziandone (qualora fossero presenti) le qualità di autonomia artistica — la qualcosa è problema extra-cinematografico —, ma ancor più sottolineandone i potenziali di funzionalità, sia pure nella loro veste caricaturale, ai fini di una focalizzazione dello stile e della costruzione di un film ancora da realizzare. Il che è argomento di critica cinematografica.
Se di norma si studiano i cartoni di preparazione e le fasi intermedie di elaborazione per capire il processo creativo di una qualunque opera d'arte, non dovrà sembrare improprio lo studio dei cartoni di preparazione di un'opera filmica, qualora si ammetta l'equazione film=arte. È ovvio che questi studi applicati al cinema sono assai complessi, sia per la difficoltà di reperimento dei materiali e delle informazioni necessarie, sia perché debbono estendersi alle varie fasi di preparazione di un film: dall'ideazione al set, all'edizione. E, in questo senso, il discorso critico non si lega soltanto alla singola personalità del regista demiurgo, ma interessa le principali maestranze: dallo sceneggiatore agli interpreti, allo scenografo, al costumista, al musicista, al direttore della fotografia, e così via.

bile a pochi nomi e, come tale, legata alla formula dell'eccezione che conferma la regola. Successivi studi conducono a una affermazione contraria, cioè che la pratica del disegno umoristico come stimolo creativo all'immagine cinematografica (che è tutt'altra cosa dell'imbrigliante storybord americano) — ovviamente all'interno di autonome capacità artistiche dei singoli registi — è comune alla maggior parte degli autori italiani. Questa viscerale e indispensabile operazione di *trait d'union* tra la sceneggiatura e il set si esprime talvolta in segni assai schematici, più o meno leggibili, a uso e consumo solo del regista (era il caso di Visconti), ma più spesso raggiunge la dignità di elaborati propri della migliore grafica umoristica. È il caso, tra i registi, di Marco Bellocchio, Francesco Rosi, Ettore Scola; tra gli sceneggiatori, di Zavattini, Flaiano, Scarpelli[2].
Proprio alle vignette e agli schizzi di Scarpelli e di Scola è stata dedicata una significativa mostra dal titolo "Disegni per il cinema: Furio Scarpelli ed Ettore Scola". L'esposizione, realizzata nel febbraio 1985 nei locali della Casa del Mantegna a Mantova, si componeva di un centinaio di disegni, selezionati in un ricco catalogo. È da tale iniziativa che prendono le mosse le riflessioni di questo scritto.
Sia Scarpelli sia Scola hanno maturato le loro capacità di umoristi e di disegnatori di strisce e di vignette collaborando alle maggiori riviste degli anni Quaranta e Cinquanta: dal «Bertoldo» al «Don Basilio», dal «Travaso» a «L'elefante», dalla «Settimana Incom» a «Giorni», a «Botta e risposta». Sia Scarpelli sia Scola hanno fatto parte di quel folto gruppo di talenti della caricatura — da Mosca a Metz, da Marchesi a Zapponi, da De Seta a Fellini, da Maccari a Monicelli, da Zavattini a Rosi, a Steno, a Campanile — che sono stati onore e vanto di un grande settimanale illustrato, il «Marc'Aurelio».
Il «Marc'Aurelio», un vero e proprio tempio dell'umorismo, in anni di particolare fervore ideativo e creativo del cinema italiano, ha rappresentato un impegnativo banco di prova non soltanto per quanti volessero intraprendere la professione di caricaturista in senso stretto, ma anche per quanti intendevano collaborarvi per compiere l'ulteriore passo della carriera di soggettista e sceneggiatore. In tal senso, il «Marc'Aurelio» poteva considerarsi, a buon diritto, una sorta di Centro sperimentale per la sceneggiatura cinematografica. Era perciò un fatto naturale che i più validi collaboratori della rivista, oltre che disegnatori di livello, scrittori di storie di squisita vivacità e stilisticamente impeccabili, venissero chiamati a far parte — prima come soggettisti e sceneggiatori, poi come registi-autori — del mondo del cinema.
Ettore Scola ha ricordato così gli inizi della sua collaborazione al «Marc'Aurelio»: «Già dall'infanzia, avevo una grande passione: mi piaceva

---

[2] In tutti questi registi-sceneggiatori-disegnatori il dato sorprendente è proprio la persistente vena caricaturale dell'ideazione grafica, rispetto ai successivi 'dosaggi naturalistici' che avvengono inevitabilmente durante le fasi di lavorazione di un film, sia esso comico o drammatico. Il grottesco della sintesi grafica, lo stravolgimento caricaturale del disegno, la sua cortese ironia deformante si annullano immancabilmente sul set. Pur tuttavia, anche se l'immagine filmica è una sublimazione 'veristica' di quella grafica, le due immagini sono inscindibili tra loro, come l'organismo dalla cellula che l'ha generato. L'una non esisterebbe senza l'altra.

disegnare. Tutti i miei libri di scuola, nelle parti bianche, sono pieni di pupazzetti; avevo la necessità di tradurre graficamente, per immagini, tutto quello che studiavo. Questa mia vocazione privata aveva trovato uno sbocco in un giornale satirico, il «Marc'Aurelio», dove sono entrato quando avevo appena quattordici anni. All'inizio mandavo ogni settimana una vignetta alla posta dei lettori. Qualcuna mi veniva pubblicata, qualcun'altra no. Mi piaceva un umorismo cosiddetto *inglese*, che non si occupava della realtà, una comicità *casalinga* sull'amore, sulle avventure, sulla famiglia. (...) Dopo un po' presero anche me, come portafortuna forse, come mascotte. Fui accolto con grande simpatia, non incontrai né ostilità né rivalità, anzi, molta benevolenza. Ero un ragazzetto sempre con la cravatta, già con i pantaloni lunghi, ero l'unico giovanissimo. Un paio di anni dopo vennero Gigi Magni e Bernardino Zapponi, tutti e due più o meno della mia generazione. (...) Spesso facevo i testi delle vignette che poi venivano illustrate da disegnatori famosi come Attalo e Barbara, che non si preoccupavano di pensare alla *situazione*. Ogni tanto, però, pubblicavano qualche disegno mio, magari piccolo, ad una colonna. (...) Poi, a poco a poco, ho iniziato a scrivere anche degli articoli e ad avere delle rubriche fisse o dei personaggi che erano presenti in ogni numero»[3].

Rimanendo a Scola, dato che Scarpelli si è prevalentemente espresso al «Marc'Aurelio» come autore di vignette, è qui opportuno ricordare alcune rubriche fisse da lui firmate in quegli anni di intenso tirocinio al settimanale di Vito De Bellis. Rubriche e racconti scelti tra gli oltre cento scritti tra il 1949 e il 1953. Assai caro ai lettori era, ad esempio, il personaggio di Potito il Cinepatito che, proprio come stava accadendo al suo ideatore, vedeva tutto attraverso il cinema e la lente deformante dell'occhio cinematografico. A firma di Scola era la rubrica "Le avventure di casa nostra": il ritrattino graffiante di una serie di discussioni familiari, durante l'ora del pranzo, su argomenti più disparati del vivere quotidiano. I protagonisti di queste storielle — il Padre, la Signora, il Figlio, la Figlia — si cimentavano in un campionario di scempiaggini, di giudizi gratuiti, di atteggiamenti stereotipi, di esibizioni plateali, di vacuità che certamente hanno anticipato (se non ispirato), in sequenze analoghe, il campionario di tante situazioni ritratte cinematograficamente nella commedia all'italiana. Di Scola (e di Veo) era la sceneggiatura surreale in otto puntate dei *Promessi sposi* (da un'idea di Alessandro Manzoni), realizzata in fumetto da Vittorio Vighi: il supplemento più gettonato dai lettori della rivista.

Nel 1952 Scola, all'apice della notorietà, firma la sua rubrica più fortunata e mordace. Si intitolava "Radio Marc'Aurelio"[4] ed era costituita da una serie di interventi esiliranti e da gag che poi hanno trovato una loro collocazione anche in trasmissioni radiofoniche a sketch. Il pezzo forte di

---

[3] Ettore Scola, "Umorista con la cravatta", in *Qui comincia l'avventura del signor...* (a cura di Andrea Garibaldi, Roberto Giannarelli, Guido Giusti), Firenze, la casa Usher, 1984, p. 89.

[4] La locandina della prima 'trasmissione' di "Radio Marc'Aurelio" recitava così: «Le trasmissioni che seguono vanno in onda dalle 0,1 alle 3,45, ore in cui la maggior parte dell'umanità sta a letto a dormire, tranne le guardie notturne, i ladri, i sonnambuli, i viveurs e le farfalle notturne, tutta gente cioè che ha altro da fare e che non può mettersi a sentire la radio. Perciò siamo sicuri di non dare disturbo e di

"Radio Marc'Aurelio" era il "Notturno" con la scenetta intitolata *Buonanotte, uomo solo*! Nemmeno a dirlo, gli 'uomini soli' di Scola erano i personaggi più in vista della politica, della cultura, del cinema e, talvolta, anche i protagonisti di un film. Come in un'ideale terrazza, Truman e Baffone (cioè Stalin), Totò e Umberto D., il presidente della Repubblica e Rossellini — tanto per fare qualche nome — venivano sezionati nelle loro debolezze, nelle loro psicosi, nella loro 'perduta umanità' fino a distruggerne, in poche righe, il mito. Classica è la bordata a Rossellini: «Buonanotte, Rossellini! Tu sei solo. Solo con la tua pancetta. Solo con la tua difficilissima parte, da recitare davanti a tua moglie-spettatrice: la parte del *genio*. Solo con il tuo angoscioso interrogativo: "*E se, se n'accorge?*". Solo con le tue cause, con i tuoi litigi. Solo con la tua 'sensibilità artistica' e con il tuo 'mondo poetico'. Ma ecco che a poco a poco chini la testa quasi calva e ti addormenti; e sogni. Che cosa sogni, Rossellini? Io lo so: sogni di non essere mai stato in America; sogni di avere per moglie una brava massaia che parli italiano e faccia il ragù; sogni di uscire, la domenica, con lei e i bambini, e di andare al cinema, a vedere i film di Mario Mattoli. Buonanotte, uomo solo!»[5].
Altre rubriche fisse scritte da Scola per il «Marc'Aurelio» erano le conversazioni 'intellettualoidi e cretine' di "Deciuo e Luciuo esistenzialisti al baciuo", dialoghi sull'universo mondo tra due amici che si atteggiano, che recitano il proprio ruolo di maschera abbandonandosi a insulsaggini pseudo-culturali condite con un fraseggio ricercato e stravolto fino al ridicolo: scenette da avanspettacolo (meglio, da cabaret) che avrebbero fatto la gioia dei più istrionici caratteristi del momento. Per non parlare poi delle caustiche "Corrispondenze dal Palazzo del Cinema di Venezia", tra cui fa spicco il seguente resoconto, a fine proiezione, di un dialogo tra un vecchio esperto critico e un giovane apprendista assetato di estetica cinematografica[6]:

VECCHIO ESPERTO CRITICO: *Quel regista possiede il senso dell'inquadratura, si vede subito.*

APPRENDISTA ASSETATO: *Sì Maestro. Si vede subito.*

VECCHIO ESPERTO CRITICO: *Perché ha capito che prima del montaggio esterno conta quello interno all'inquadratura.*

APPRENDISTA ASSETATO: *Sì, maestro! Quello interno.*

VECCHIO ESPERTO CRITICO: *Diciamocelo: il cinema è tutta questione di toni...*

APPRENDISTA ASSETATO: *Sì, maestro, diciamocelo!*

VECCHIO ESPERTO CRITICO: *Accostamento di bianchi e neri...*

APPRENDISTA ASSETATO: *Di bianchi e neri, maestro.*

VECCHIO ESPERTO CRITICO: *Contrasto di luci...*

APPRENDISTA ASSETATO: *Di luci. Giusto, maestro!*

---

non annoiare nessuno. - Basta sapere e volere restare giovani! Radiomarcaurelio purifica, disintossica e perciò allontana gli acciacchi: decongestiona e perciò mantiene regolari le funzioni dell'organismo. Leggete anche voi RADIOMARCAURELIO!» («Marc'Aurelio» anno XXII, n. 6, 12 febbraio 1952, p. 3).

[5] «Marc'Aurelio», anno XXII, n. 9, 4 marzo 1952, p. 3.

[6] «Marc'Aurelio», anno XXIII, n. 36, 1 settembre 1953, p. 17.

VECCHIO ESPERTO CRITICO: *Senza dimenticare, d'altronde, che il cinema esige... To', il bar! Prendiamo qualche sandwich?*

APPRENDISTA ASSETATO: *Qualche sandwich! Sì, maestro.*

VECCHIO ESPERTO CRITICO: *Il cinema esige una chiara onesta visione... Al prosciutto, con una birra.*

APPRENDISTA ASSETATO: *Certo, con una birra, maestro!*

VECCHIO ESPERTO CRITICO: *Come dicevamo, possiede il senso dell'inquadratura.*

APPRENDISTA ASSETATO: *Sì, maestro... lo possiede.*

VECCHIO ESPERTO CRITICO: *Quattro sandwiches e due birre... Paghi tu?*

APPRENDISTA ASSETATO: *No, maestro.*

Numerosi erano, infine, i raccontini di Scola a ruota libera: storielle di varia umanità, talvolta calate in situazioni grottesche, paradossali e, proprio per questo, tipiche di un mondo — quello dell'italiano medio — tanto spesso ritratto dal regista con l'obiettivo inflessibile di un occhio cinematografico a un tempo affettuoso, ironico e crudele. In questa speciale galleria passa l'umanità dei vinti, degli 'altri', di coloro che trasgrediscono la norma e vengono eliminati, allontanati dalla società in quanto 'anormali': un tema, questo, che attraversa sistematicamente sia i numerosi film per i quali Scola ha scritto la sceneggiatura, sia l'intera filmografia del regista. Di questa campionatura di 'anormali' fa parte anche lo sceneggiatore di provincia, mancato e frustrato nelle sue aspirazioni insoddisfatte, che dipana sogni di gloria in tristi e avvilenti 'comparsate'[7]. E qui Scola si dimostra osservatore acuto di una realtà che tutt'oggi annaspa e balbetta attorno al 'bel mondo' del cinema.
Non poteva mancare, in ultimo, negli scritti di Scola per «Marc'Aurelio», il genere della novella che dà estro a una fantasia visiva legata a quella purezza e sensibilità infantile propria dei grandi narratori: un tirocinio,

---

[7] «Era venuto a Roma qualche mese fa. Tutto il suo bagaglio, un prezioso bagaglio, erano cinque fogli dattiloscritti; sul primo di essi si leggeva: *"Dove la città si ferma" soggetto cinematografico di Franco Bastelli.*
«E Franco Bastelli sentiva di avere in tasca, in quei fogli, la fortuna, il successo, la gloria. Per due anni si era dedicato a quel soggetto: la sera, mentre i suoi amici di provincia restavano per strada o al circolo, egli tornava a casa e rileggeva, limava, aggiungeva. E quando gli era sembrato completo, era partito, era venuto a Roma per provvedere allo sfruttamento della sua miniera.
«Franco Bastelli sapeva che gli inizi non sono facili per nessuno; aveva letto che Frank Capra aveva venduto giornali agli angoli delle strade prima di diventare uno dei più preziosi inquilini di Hollywood.
«E questo contribuì a non fargli perdere fiducia, anche se, dopo un mese di soggiorno romano, nessun regista, aiuto, direttore di produzione, segretaria di edizione, attore, sembrava avere inteso la bellezza di *"Dove la città si ferma"*. Eppure ne avvicinava tanta, di 'gente del cinema', nei teatri di posa, negli uffici, nei bar di via Veneto.
«Andava da tutti, senza esitazione, perché sapeva di poterlo fare, sapeva di avere in tasca non solo la sua fortuna, ma quella dell'eventuale regista, del produttore, degli interpreti; non chiedeva, Franco Bastelli; offriva.
«La sera, stanco dei suoi giri, cenava in latteria e sognava. Vedeva il giorno del primo colpo di manovella; il regista consultava la sceneggiatura, mentre l'operatore controllava le luci; la protagonista (che egli aveva già scelto, fin da quando scriveva

anche questo, di cui il regista ha mantenuto certamente memoria nel connotare tante sequenze drammatiche e comiche dei suoi film[8].
Da questa presentazione esemplificativa, da questo excursus a volo di uccello sui racconti, le rubriche, le novelle e le gag di Scola risulta evidente un dato (e le stesse considerazioni potrebbero farsi per Fellini, Monicelli, Rosi e tanti altri): la fondamentale importanza della collaborazione al «Marc'Aurelio», sia come tirocinio giornalistico, sia come banco di prova sul quale potersi cimentare nei più disparati generi narrativi, sia infine come trampolino di lancio per l'acquisizione di un metodo di scrittura basato sulla sintesi del bozzetto, sull'impostazione visiva delle descrizioni, sulla caratterizzazione umoristica dei personaggi-tipo. Qualità, tutte, indispensabili per intraprendere, con sicurezza e certezza di risultati, la difficile professione dello sceneggiatore.[9] Al punto che, anche per Scola, quei raccontini sintetici e quelle vignette umoristiche hanno rappresentato una formativa esperienza di autodisciplina, di dominio della materia narrata, tanto da costituire la principale caratteristica dei suoi soggetti e sceneggiature cinematografiche. Nelle sceneggiature di Scola, all'esatta individuazione del nucleo centrale di un argomento si sovrappone una scrittura essenziale, sostanzialmente visiva.

---

il soggetto) stava parlando con lui e gli stava dicendo di non avere mai avuto una parte come quella: sembrava proprio scritta per lei.
«La gioia di questi pensieri lo opprimeva, gli toglieva il respiro; doveva uscire di corsa dalla latteria e andarsene, cercare strade deserte.

* * *

«— *A quel finestrino, laggiù... Agitare la bandierina; perdio!... Agitare la bandierina!*
«È il regista che urla; sta girando 'la partenza dei bersaglieri'.
«E Franco Bastelli, comparsa cinematografica, agita la bandierina tricolore, laggiù, al finestrino di un treno finto».
(Ettore Scola, *La gloria in tasca*, in «Marc'Aurelio», anno XXIII, n. 42, 13 ottobre 1953, p. 5).

[8] «Nel cielo di una sera d'aprile c'era una stella fatta male. Chissà perché, non era come le altre. Era piccola e fioca; era sempre l'ultima ad accendersi e lo faceva con grande sforzo. Questa stellina timida e triste non parlava mai con le altre e di giorno, quando nessuno poteva vederla, qualche volta piangeva.
«Quella sera d'aprile la stella notò sulla terra un bambino vestito di cenci che con le mani in tasca stava fermo a guardare con desiderio i bastoncini di zucchero nella vetrina di un pasticciere e ogni tanto si leccava le labbra. Poi, all'improvviso, il bambino vide in terra, proprio vicino a lui, dieci lire: le raccolse e poté avere così il suo zuccherino.
«Era stata, l'avrete capito, la stellina malata; aveva pensato che lei, debole com'era, solo un desiderio così piccolo avrebbe potuto soddisfare e con la poca forza che le restava si strappò dal cielo e cadde in una striscia di luce che appena si vedeva.
«Così fu che una stella cadde in una sera d'aprile, quando nessuno se l'aspettava, quando nessuno guardava fisso il cielo con il desiderio pronto sulle labbra».
(Ettore Scola, *Aprile*, in «Marc'Aurelio», anno XX, n. 16, 16 aprile 1950, p. 5).

[9] Sul passaggio per osmosi naturale di Scola dall'attività di scrittore e umorista a quella di sceneggiatore e regista, cfr.: 1) Ettore Scola, "Umorista con la cravatta", in *Qui comincia l'avventura del signor...*, cit., pp. 89-94; 2) "Ettore Scola", in Jean Gili, *Le cinéma italien*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, pp. 274-331; 3) Ettore Scola, "'Negri', 'baroni' e 'commedia all'italiana'", in Mino Monicelli, *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi*, Bari, Laterza, 1979, pp. 135-144.

Anche nelle vignette e nelle strisce di Scola per il «Marc'Aurelio» è individuabile un filo rosso di continuità con i disegnini caricaturali che il regista realizza prima delle riprese di un film. Innanzi tutto, fermando l'attenzione sui contenuti di decine e decine di caricature pubblicate sul «Marc'Aurelio», risulta evidente l'assenza totale di quel dilagante pericolo, proprio di tante vignette umoristiche, che è in sostanza il qualunquismo ridanciano e greve: una sorta di indifferenziato trattamento per qualunque argomento, purché provochi il riso. Senza cinismi, con un senso di autodisciplina etica e politica esemplari, le caricature di Scola sono il frutto di un atto intuitivo, di un intelligente intervento immaginario sul reale, stravolto fino a renderlo paradossalmente vero. Le situazioni raffigurate in queste vignette, i loro personaggini fissi vivono perfettamente di quella forma di filosofia (come qualcuno ha definito l'umorismo) che permette di situare il reale tra terra e cielo o, come sosteneva Baudelaire, «tra l'annichilimento del plumbeo e la liberazione nel comico». E un discorso analogo deve farsi per le vignette di Scarpelli.
Dal punto di vista dello stile e della forma, i disegni di Scola (e di Scarpelli) per il «Marc'Aurelio» sono costituiti da una prevalente linearità. Il segno, a penna o a china, non ha preoccupazioni di prospettive, di mezzi toni, di sfumato, di chiaroscuri: tende a un essenziale tratteggio di contorno, all'individuazione di una tipologia mediante tocchi indispensabili. Il modello di riferimento delle vignette sia di Scola sia di Scarpelli è la grafica di Saul Steinberg, un mito della caricatura e dell'umorismo[10] che, del resto, era stato, sia pure per breve tempo collaboratore al «Bertoldo» e al «Marc'Aurelio». Come in Steinberg, anche in Scola e Scarpelli la semplicità e la purezza del tratto determinano una chiarezza tematica dello schema comico della rappresentazione tale da mascherare l'insondabile profondità della concezione. In altri termini, il principio formale che sta alla base di questi disegni lineari concorre a valorizzarne gli elementi contenutistici e il loro carattere di letteralità.
Anche di questi aspetti, Scola e Scarpelli hanno fatto tesoro nel corso della loro intensa carriera cinematografica. Se Scarpelli ha affiancato alla principale attività di sceneggiatore quella di disegnatore umorista, partecipando a varie esposizioni e ottenendo importanti riconoscimenti, Scola ha continuato a esprimersi per mezzo della caricatura unicamente in funzione delle proprie elaborazioni registiche. Pur tuttavia, anche Scarpelli — come è testimoniato nel catalogo di Mantova — ha insistito a utilizzare la caricatura per delineare visivamente situazioni, profili, tic, gesti, tipizzazioni precedentemente (o contemporaneamente) caratterizzati in sceneggiatura.
Nella mostra di Mantova molti erano i disegni di Scarpelli che, indirizzati con ironia al «signor Scola» e con tanto di didascalie esplicative, appaiono come un vero e proprio taccuino di appunti, di impressioni letterarie e visive sui protagonisti di film da fare. Con questi schizzi lo sceneggiatore stimola il regista, amico e compagno di viaggio di tanti film, a entrare in sintonia con le proprie idee e intuizioni visive. Ed è questo un modo chiaro di confrontarsi: un confronto tra due disegnatori.

---

[10] A Saul Steinberg e allo studio di alcuni suoi disegni, Ejzenštejn ha dedicato un importante saggio. Cfr. S.M. Ejzenštejn, "I canguri", in *La natura non indifferente* (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio, 1981, pp. 190-209.

Non legati a esigenze di confronto erano, invece, altri disegni[11] di Scarpelli presentati a Mantova: tra questi, la serie dei cartoni illustrativi dei titoli di testa del film *Totò cerca moglie*; il ciclo di schizzi sui componenti di una tipica famiglia medio-borghese 'all'italiana' (un armamentario umoristico, tra l'ironico e il grottesco, di tanti tic e manie); la serie di disegni di satira politica; in ultimo, l'affettuoso ritratto caricaturale di Ettore Scola, in cui il regista, al lavoro dietro la macchina da presa, è 'smascherato' in un atteggiamento curiosamente malinconico.
Anche Scola ha esposto a Mantova alcuni disegni solo apparentemente a ruota libera, ma che in realtà sono studi caricaturali per soggetti cinematografici non realizzati. Fitti di figurine, di anonimi personaggi ora tristi, ora sospettosi, talvolta rassegnati, talvolta accigliati, ora senza età, ora invecchiati precocemente; zeppi di donnine ritratte in tutte le pose e in ogni possibile ammiccamento; come presi da una sorta di *horror vacui* questi appunti grafici sono anche lo specchio di una viscerale esigenza espressiva, tendente a captare dalla realtà una galleria sconfinata di tipi e di manie. Un bagaglio infinito di sensazioni che Scola stravolge in caricatura, per attingervi — come da un privatissimo archivio — al momento della scelta, non ancora perfettamente precisatasi, di un potenziale personaggio delle sue sceneggiature e dei suoi film.
Passando ora ad alcune considerazioni sui disegni di Ettore Scola specificamente legati a film realizzati, il primo dato che salta agli

ALLA ELEZIONE DI MISS UNIVERSO

— Eh, sì... L'uomo si sente un altro davanti al grande spettacolo dell'Universo!

(Scola)

Vignetta di Ettore Scola, «Marc'Aurelio», anno XXIII, n. 31, 28 luglio 1953, p. 16. Nella pagina accanto, vignetta di Furio Scarpelli, «Marc'Aurelio», anno XX, n. 28, 9 luglio 1950, p. 2.

---

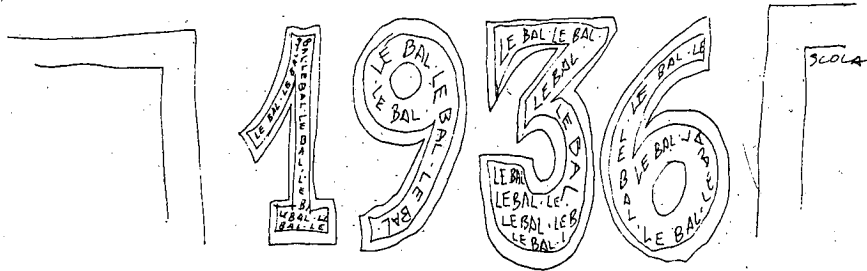
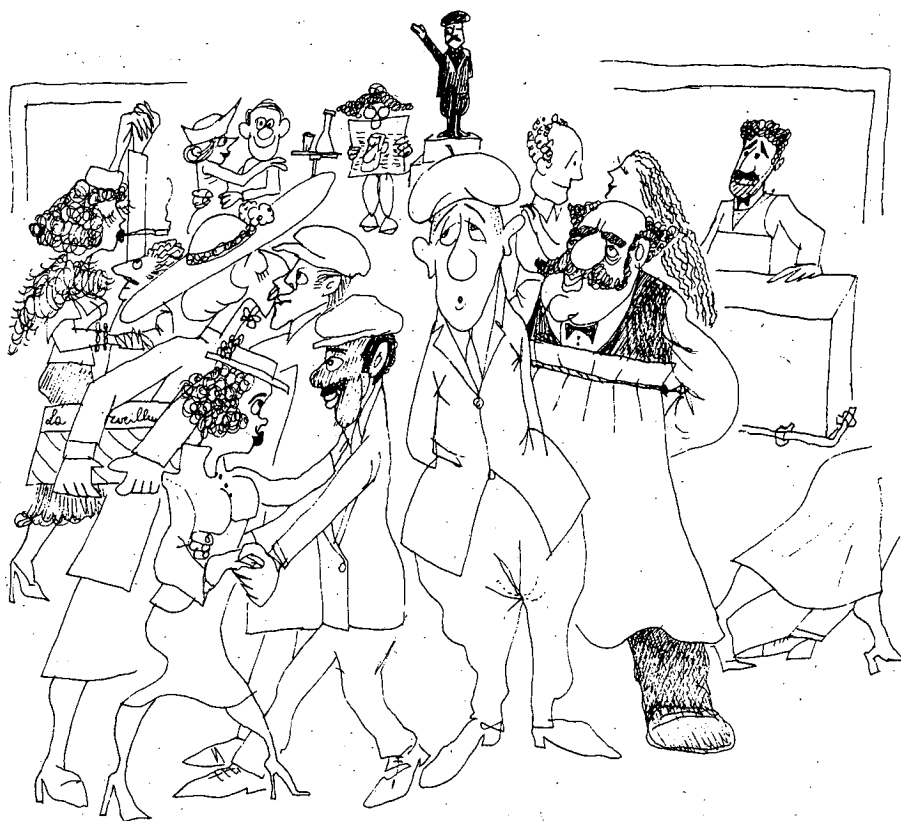
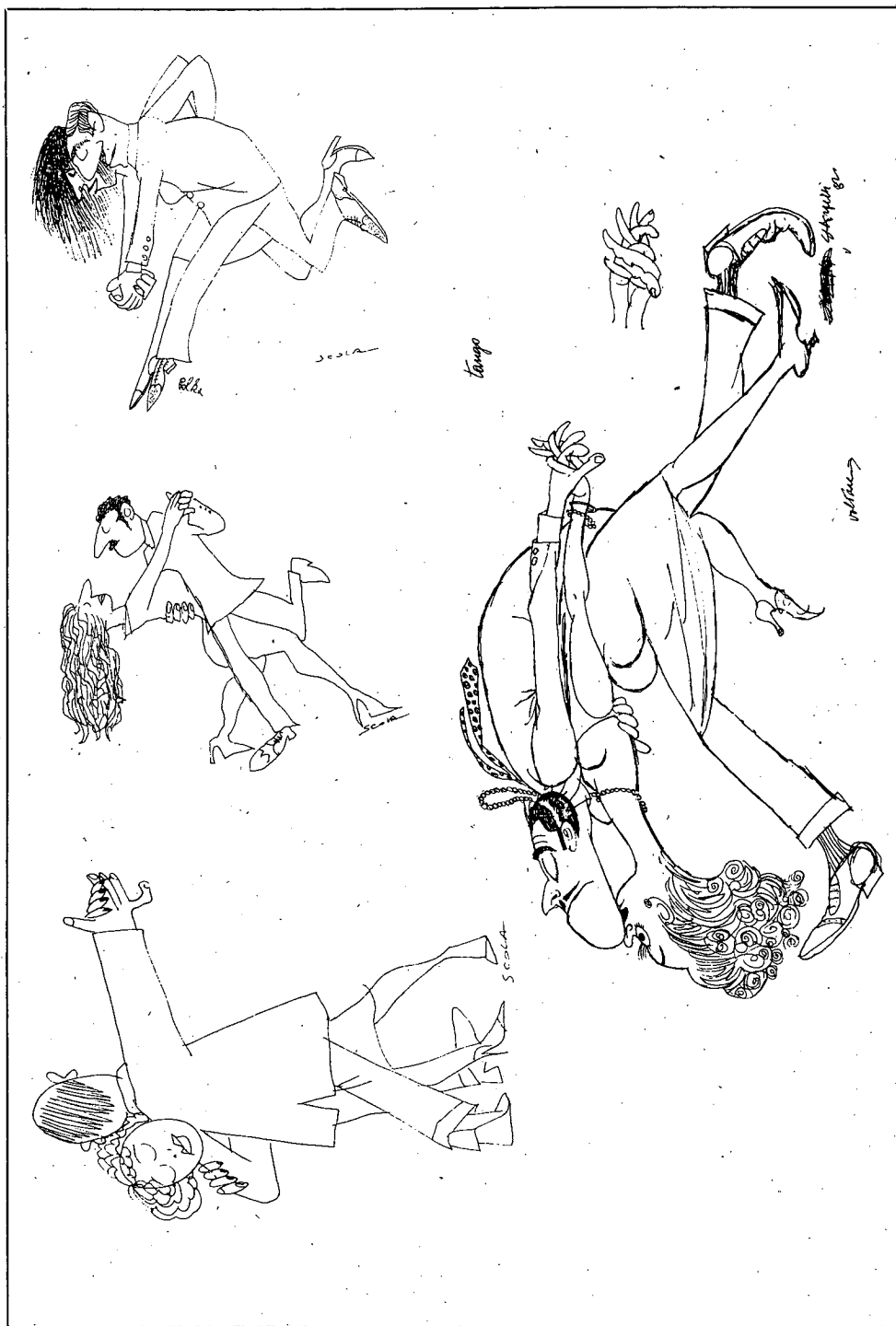
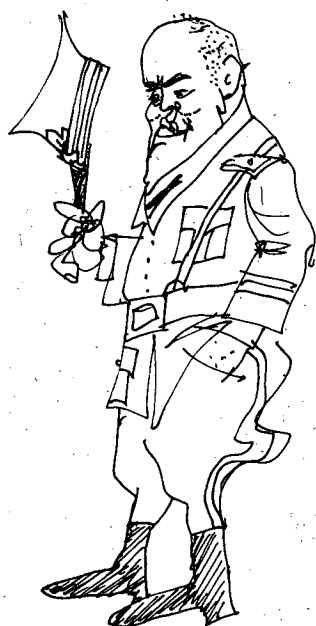
[11] Accennando ai disegni di Scarpelli, Alberto Cattini, nell'introduzione al citato catalogo della mostra di Mantova, scrive: «Con Furio Scarpelli la sembianza del disegno ritrova l'arte del travestimento (...) La percezione fisionomica ha sullo sfondo la teorica di Töpfer mentre l'impronta deformante raccoglie suggestioni dal modello di Braun; e su nel tempo fino alla controllata ironia con la quale l'elegante Novello tocca il 'povero' signore di buona famiglia. In definitiva un campo di tensioni colto ed eclettico, dalle tavole francesi dell'Ottocento a quelle graffianti e volgarotte della satira del dopoguerra».

Ogni occasione è buona

LEI: — Andiamo?

1936
LE BAL
SCOLA

Ettore Scola, disegni preparatori per *Ballando ballando*.

Polka
Tango

Ettore Scola e Furio Scarpelli, disegni preparatori per *Ballando ballando*.

ETTORE SCOLA
MASSFILM - 00197 ROMA - VIA ANTONIO BERTOLONI, 44 - TEL. 870070 - 873757
"'O malamente"
"'O Malamente"

Ettore Scola, disegni preparatori per *Maccheroni*.

occhi (oltre a quello, sopraccitato, di un collegamento formale evidente con gli schizzi del «Marc'Aurelio») è l'uniformità dello stile. Qualunque sia il genere di film da fare, sia esso una commedia all'italiana o un film drammatico, una pellicola di ambientazione storica o calata nella contemporaneità, Scola non adegua mai il proprio modo di disegnare alla temperie dell'ambientazione storica o al variare del genere. Non fa, ad esempio, come Ejzenštejn che, nei suoi schizzi preparatori, cambiava stile in ogni film, disegnando come Picasso e Siqueiros durante le riprese di *Que viva Mexico*! o come i cosidetti Pittori Ambulanti nel corso della realizzazione di *Ivan il Terribile*. Lo stile è sempre lo stesso: quello della caricatura alla Steinberg. Nei disegni di Scola per *L'Arcidiavolo* come per *Una giornata particolare*, per il *Commissario Pepe* come per *Passione d'amore*, per *Il Mondo Nuovo* come per *Ballando ballando*, per *Dramma della gelosia* come per *Maccheroni*, in una parola, in tutti i disegni realizzati per tutti i film c'è una netta prevalenza della linea di contorno che tende alla chiusura degli spazi e dei volumi, sia dei personaggi, sia delle principali situazioni sceniche.

Ettore Scola non si preoccupa minimamente — come invece si verifica nei disegni di Fellini, almeno in quelli per i film a colori — della definizione cromatica di un costume o di un suo dettaglio, di studiare effetti luministici e scenografici ai fini di una indicazione di lavoro, ad esempio, per il costumista, per lo scenografo e per il direttore della fotografia. I disegni al tratto di Scola sono *in primis* funzionali al loro autore, prima di diventarlo anche per i capiservizio del set. Attraverso questi schizzi preparatori (che raramente sono tratteggiati sulla base della fisionomia dell'attore prescelto per un determinato ruolo; che più spesso pre-esistono al loro interprete), Ettore Scola ci fa partecipi di una sua necessità: quella di dover *riconoscere prima* tipologie, caratteri, gesti di un universo filmico che gli si presenta, innanzitutto, in immagini da fumetto. Mai però il regista tende a 'prevedere' graficamente a tavolino l'inquadratura, come invece avviene negli story-bord e nelle sceneggiature di ferro. Un metodo, quest'ultimo, che per Scola (e, direi, per la stragrande maggioranza dei registi europei) suona come un assurdo che non ha niente di creativo, dato che è inammissibile prefigurare sulla carta — scritta o disegnata — tutto quello che un autore potrà 'vedere' solo in quel preciso momento magico delle riprese, condizionato dalla giornata, dagli umori dell'intera officina del set e da infiniti imprevisti.

Così, indicativamente, nei numerosi schizzi di preparazione di *Ballando ballando*, per quanto ci si avvicini fortemente a tante figure coreografiche delle sequenze, non ci troviamo mai di fronte a uno studio esatto delle inquadrature. Una sorta di apparente identità tra disegno e messa in quadro è dovuta essenzialmente al fatto che i disegni di avvicinamento di Scola si sono dimostrati assai utili proprio agli interpreti del film. I quali, non essendo attori professionisti, si sono visti graficamente congelati in questi schizzi al punto da avvertire l'esigenza (non provocata da Scola) di rispecchiarsi in essi, di assomigliarvi e di eseguire, nelle loro esibizioni di danza, proprio quei movimenti coreografici indicati nelle linee danza dei disegni. In questo senso, la *bande dessinée* di *Ballando ballando*, nelle figure di danza schizzate da Scola (e da Scarpelli), oltre ad avere valore di sintesi grafica, è uno strumento indispensabile per chiarire quanto l'elemento

Marcello Mastroianni 'interpreta' il Casanova disegnato da Scola per *Il Mondo Nuovo*.

della dimensione deformante della caricatura (dal grottesco all'ironia discreta, dall'umorismo greve alla marcata sensualità) abbia prevalso nel corso della riscrittura cinematografica di *Le Bal* del Théâtre du Campagnol.
In una continua e reversibile operazione di osmosi tra sceneggiatura e fumetto («A volte cerco di tradurre in parola scritta uno schizzo fatto precedentemente; altre volte cerco di tradurre in disegno le parole scritte», mi ha confermato Scola in un recente colloquio[12]), sono stati individuati anche i personaggi di film di contenuto drammatico come *Una giornata particolare, Passione d'amore, Il Mondo Nuovo* e, per certi aspetti, lo stesso *Maccheroni*. Ancora una volta siamo di fronte a un album di figurine, le cui tipologie appartengono ai codici della memoria visiva della storia della caricatura. La caratterizzazione umoristica di questi disegni, lo schizzo della maschera-tipo non contiene assolutamente la tensione drammatica e psicologica del personaggio cinematografico: anche se ne è, paradossalmente, la cellula generatrice.
Anche un film come *Il Mondo Nuovo*, dunque, prende corpo dalla deformante cifra di partenza della caricatura: da una galleria di mascherine che evocano tipologie da commedia dell'arte. I disegni, ad esempio, del vecchio Casanova, di Restif de la Bretonne, della contessa Sophie de la Borde, del soprano Virginia Capacelli, sono gli archetipi, il manifesto programmatico di tutte le potenzialità espressive che saranno richieste agli attori e alle attrici chiamati a vestirne i panni ed impersonarne i ruoli. E, proprio nel momento in cui Mastroianni, Barrault, la Schygulla, la Betti si sostituiscono alle figurine dei disegni, alle loro «cellule generatrici» (la definizione è di Scola), si crea il passaggio dalla maschera al tipo. E, dal punto di vista formale, la bidimensionalità della caricatura si annulla nella tridimensionalità del fotogramma e nel 'realismo' dei ruoli tipizzati.
È del tutto evidente che il processo sopradescritto contiene in sé una serie di variabili, legate alla personalità dell'autore e al genere di pellicola da realizzare. In altri termini — una volta ammessa come fase ideativa la sintesi deformata attraverso il disegno —, in presenza di un autore drammatico, di quella caricatura non resteranno nel film che gli elementi marginali; nel caso di un autore che tende all'illustrazione umoristica, l'aspetto caricaturale sarà ulteriormente rinforzato. In Scola, autore a un tempo comico e drammatico, si verificano ambedue i casi. Infatti, in tutti i suoi film, di generi assai diversi ma di costanti tematiche e poetiche identiche, il tema della comicità si innesta, come un cuneo, su luoghi deputati drammatici, quali la ricerca e l'impossibilità dell'*amicizia*, la cosiddetta *contemporaneità della storia*, l'*anormalità*[13].

---

[12] Colloquio con Ettore Scola (a cura di Pier Marco De Santi e Rossano Vittori), Roma, 5 luglio 1985.

[13] «Uno dei temi che sicuramente mi appartiene», mi ha detto Ettore Scola nel colloquio sopraccitato «è quello dell'amicizia. Un sentimento che si può chiamare amore, disponibilità, rapporto giusto con gli altri; si può chiamare, sia cattolicamente che marxisticamente, amicizia verso il prossimo o verso il popolo (...). L'altro tema è la contemporaneità della storia. L'uomo è contemporaneo — sempre — a se stesso; possono cambiare i fatti, i vestiti, le epoche, ma quello che conta è la storia dell'uomo, i suoi confronti e scontri con la realtà di quei grossi eventi che gli

Questi temi sono particolarmente accentuati, fino ad amalgamarsi in un tema unico, nel film *Maccheroni*, per il quale Scola ha disegnato tutti i personaggi in schizzi che, da soli, sottolineano con precisione le situazioni comiche e drammatiche della storia cinematografica. Il tema della ricerca vana dell'amicizia in *Maccheroni* si dipana sul doppio fondo di una *Napoli disastrata* che ha ancora la dote di saper perder tempo[14], ma anche di una *Napoli milionaria* e di un *oro di Napoli* che mantiene ancora quel campionario umano di tipi da sceneggiata, evocati da Scola come prototipi di memoria collettiva. Qui, l'identificazione tra personaggio disegnato e personaggio filmico è pressoché totale, come si desume sia a proposito dei protagonisti, sia soffermandoci sui comprimari. Basta confrontare le caricature con le immagini cinematografiche corrispondenti per rendersene conto. Sia negli schizzi sia nel film, i personaggi dell'Attore della sceneggiata, di 'O camorrista, del guappo 'O Malamente!, come figli di tanti Settebellizze di eduardiana memoria, mantengono una veste caricaturale di archetipo.

Già a partire dal disegno, infine, non si può essere più a 'metà' di quell'uomo senza amici che è Mr. Robert Traven, intuito come un ebete beccamorto che, più che presidente di una multinazionale, appare come un commesso viaggiatore carico di nevrosi e fallito negli affetti, costretto a portarsi dietro, dovunque vada, la maschera delle sue frustrazioni. Nello schizzo di Scola non c'è ancora Jack Lemmon, anche se di Lemmon ci sono potenzialmente tutti i tic. Così come nel disegno per l'altro protagonista, il napoletano Antonio Jasiello, un uomo medio e modesto, sono anticipati (con l'affettuosa *pietas* dell'umorismo), tutti gli eventi di un dramma esistenziale, le beffe dell'ironia della sorte che attanaglieranno il personaggio cinematografico, straordinariamente recitato da Marcello Mastroianni. E il comico genera il dramma in un umorista, Ettore Scola, che, insieme a tanti altri poi diventati sceneggiatori e registi, «hanno fatto il cinema italiano degli ultimi trent'anni: quasi tutto»[15].

---

cavalcano sulla testa. La storia vera, la storia assoluta è quella dell'uomo e non quella ufficiale, dei fatti (...). Il terzo tema, che è figlio dei due precedenti, prende in considerazione gli 'anormali'. Anormali in quanto al di fuori della norma decisa da altri: una norma concordata perché faccia comodo, perché preservi il patrimonio, perché mantenga concetti estetici radicati e difenda certi censi particolari. Una norma creata da chi può dettare legge. Chi esce da quella è un anormale, è un 'altro', è uno da cui — secondo la norma dei normali — si deve rifuggire. E qui arriviamo al mio quarto tema: la comicità. Un tema che perseguo sempre, perché la comicità è trasgressiva. Ritrovare altrove la polemica di Totò è difficile. (...) La grandezza di Totò sta proprio nella trasgressione, nell'offesa violenta alla norma attraverso la follia, la rottura del linguaggio e della logica codificati (...). Se sui temi cui ho accennato facessi un film *tutto serio*, mi verrebbe a mancare uno dei miei indispensabili strumenti espressivi. Mi mancherebbe il buffone, lo sberleffo, lo strumento della follia attraverso il quale reagire alla 'norma'».

[14] «La filosofia del film» ha detto Scola nella conferenza stampa per la presentazione del film *Maccheroni* «sta tutta in questa frase: com'è bello perdere tempo, dove il perdere tempo napoletano significa com'è bello riflettere su se stessi, capire la società che ci circonda, pensare alla propria realtà umana» (Riportato in Si. Ro., *'Maccheroni' e Mastroianni l'intrattabile*, «La Stampa», 12 ottobre 1985, p. 19).

[15] Ettore Scola, "Umorista con la cravatta", *op. cit.*, p. 90.

Spazzatura e orizzonti di gloria

Alberto Abruzzese

Ho letto su «Bianco e Nero» (2/1986) i polemici appunti di Sergio Frosali intitolati *Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy*. L'impulso più naturale è quello di non raccogliere la provocazione, perché tale è un saggio che, per sostenere una tesi forse persino legittima, ricorre a un metodo e a una articolazione critica e culturale privi di ogni rigore, quasi non esistessero almeno due secoli di civiltà industriale, centinaia di esperienze estetiche, altrettanti saggi e altrettanti modelli teorici in grado di ridimensionare, problematizzare se non negare la bambinesca rivendicazione dei 'recinti' e dei 'vertici' dell'estetica o dell'ideologia.
Da qualche anno sono andato sempre più decisamente rifiutando la sgradevole situazione culturale che ha caratterizzato i dibattiti e i convegni cinematografici degli anni Settanta. A un certo punto di saturazione, mi è parso cioè che la cultura cinematografica 'ufficiale', vale a dire la maggior parte dei critici e degli autori, non fosse più in grado di sbloccare il groviglio teorico da cui in effetti — almeno per quanto riguarda l'Italia — è storicamente nata e cresciuta: il conflitto tra culture alte e culture basse o se volete tra sapere estetico e sapere sociologico.
Il senso di insoddisfazione profondo e il conseguente rifiuto di continuare a discutere con interlocutori — spesso carissimi amici e sicuramente critici di grande sensibilità cinematografica — attestati sempre sulle stesse posizioni di arroccamento corporativo, mi erano venuti constatando che alla durezza dello scontro — duro anche per tutti i suoi risvolti politici — non corrispondeva mai l'approfondimento dei temi, la verifica dei passaggi storici e teorici che avrebbero potuto e dovuto consentire uno scatto complessivo alle rispettive posizioni.
A questioni chiave quali l'industrializzazione ottocentesca dei linguaggi espressivi, l'astrazione progressiva del lavoro intellettuale, l'esperienza delle avanguardie storiche, il passaggio a una civiltà delle macchine, industriale e metropolitana, a una civiltà dei consumi, elettronica e postmoderna, ecc., si rispondeva o con una marginalizzazione funzionale della ricerca storica e teorica o con una riduzione giornalistica e militante dei problemi.
Tuttavia in questi ultimi anni, forse per la straordinaria e oggettiva spinta di fenomeni 'amministrativi' come le politiche dell'effimero e di fenomeni socioeconomici come l'espansione dei dispositivi televisivi ed elettronici anche in Italia, mi pare che la situazione sia andata migliorando. Le 'istituzioni' cinematografiche, superata la paura di essere invase e disgregate dall'esterno, da metodi saperi e politiche che non le appartenevano,

da valori e simboli che non erano in loro né per tradizione né per aspirazione, hanno cercato di assolvere in proprio un processo di raffinamento degli strumenti critici e di ampliamento del campo di indagine con un conseguente arricchimento del quadro disciplinare (semiologia, antropologia, sociologia, ecc.).

Eppure ora «Bianco e Nero» pensa di fare un'operazione culturalmente valida pubblicando un saggio che sembra scritto dieci anni fa e per di più non da un autodidatta in vena di emancipazione, ma da un intellettuale che dovrebbe possedere tutte le letture necessarie a far funzionare il cervello suo e nostro.

A tutta prima mi è sembrato strano: in qualche misura tanto l'accademismo originario della rivista quanto le sue più recenti trasformazioni a partire dalla crisi sessantottesca hanno quasi sempre sottratto la linea di «Bianco e Nero» dall'area 'combattente' e quindi più ideologica della critica cinematografica. Un intervento di questo genere me lo sarei aspettato piuttosto da «Cinema Nuovo» o da «Cinema Sessanta» e forse persino dall'ala più conservatrice di «Cinema e Cinema».

Ma a pensarci bene la cosa non è strana soprattutto se riflettiamo su un fatto indubitabile, purtroppo: gran parte dei critici e degli operatori nel campo cinematografico sarebbero portati ancor oggi a schierarsi a favore di questo intervento, sopportandone la disarmata e disarmante rozzezza, piuttosto che cedere alle linee di fondo della cultura mediologica contro la quale tale intervento apertamente si schiera e si motiva. Di tempo ne è passato e di passi in avanti, quanto a sprovincializzazione, se ne sono fatti, ma la sostanza dello scontro è rimasta intatta.

Infatti questi ultimi anni hanno avuto un esito paradossale e pericoloso: l'istituzione cinematografica ha scelto un nuovo maquillage per potere conservare e preservare i suoi contenuti, i suoi valori, i suoi 'fondamenti'. Nuovi temi e 'mondi' come la serialità, l'elettronica e la telematica, nuove prospettive come la cultura di massa, l'immaginario collettivo, i consumi diffusi, nuove tecniche interpretative come l'analisi semiotica del testo, l'indagine sociologica, il lavoro interdisciplinare, nuove alleanze epistemologiche come il ricorso alle microstorie, alla cultura materiale, alla filosofia postmoderna, nuove sensibilità creative come il frantumarsi linguistico e simbolico dell'esperienza, l'emergere di ritmi postmetropolitani, le contaminazioni tra suono e immagine, tutto ciò è stato *assorbito* e viene *gestito* (con gli strumenti dell'interpretazione e della valorizzazione consentiti da riviste, mostre, convegni, iniziative regionali, ecc.) da griglie culturali e gruppi intellettuali profondamente e storicamente legati a un contesto *politico* ed *espressivo* radicalmente estraneo alle 'novità' di cui oggi siamo protagonisti e testimoni.

La vecchia generazione, dunque, si contrappone alla nuova tentando di ingoiarla nel suo pedagogismo tradizionalista. Una cultura fondamentalmente scolastica (quindi 'anche' capace di ricondurre ai suoi principi un vasto campo di 'scritture' e di 'saperi') si contrappone a una cultura dei consumi che si esprime per tutt'altre vie privilegiando il vissuto quotidiano, saperi labili e informi, forti accensioni simboliche, zone critiche o catastrofiche, mutamenti e paradossi. Le *norme* della civiltà industriale classica si contrappongono alle nuove regole della civiltà postindustriale; le leggi della tradizione moderna si schierano contro la creatività del

presente. La tensione morale delle culture critiche (marxismo, francofortismo, ecc.) entra in conflitto con culture *affermative* come la *pubblicità*. E così il 'mondo' del cinema si è fatto cartina di tornasole di una conflittualità politica, professionale, espressiva, economica, istituzionale che attraversa tutti i settori della nostra società nei punti di transizione dolorosa dalle tecnologie che hanno caratterizzato il passato a quelle che danno ora espressione al presente.

Dunque la possibilità di intenderci, in questi anni Ottanta, è ancora più scarsa e precaria. Se tralasciamo, come mi sembra giusto, questa strana proposta di «Bianco e Nero», nella maggior parte dei casi ormai sembra che tutti si stia parlando con il medesimo linguaggio e delle stesse cose. Dovrei dirmi contento di non essere più io soltanto a parlare di telefilm, videomusica, pornografia, passaggi benjaminiani, catastrofi metropolitane, eventi tecnologici e mutazioni corporali, linguaggi bassi e folgorazioni immaginarie. E in qualche misura certamente lo sono. Eppure, per essere contenti davvero, manca qualche cosa di fondamentale: *credere* nelle stesse cose e nelle stesse necessità. Gratta gratta, invece, le *differenze* sono restate le stesse: alla apparente universalità o pluralismo degli interessi e del linguaggio corrisponde una vera e propria *babele* delle volontà e delle strategie.

Se vogliamo riaprire una discussione sulla *sostanza* e non sulle *apparenze* del nostro universo culturale, se vogliamo davvero *salvare* la tensione politica e umana che fu all'origine delle teorie critiche (prima che si intorbidassero e imbarbarissero, prima di farsi strumenti di potere, armi corporative, difese di status, nostalgie di mondi perduti, alibi di impotenza, false ideologie, cattiva professionalità, oscurantismo partitico, ecc.), se vogliamo effettivamente *servire*, essere cioè socialmente produttivi, e quindi scontrarci su schieramenti che davvero corrispondono a bisogni vissuti, a corpi viventi, a forme del presente, allora la via da intraprendere è assai diversa.

Se per anni alcuni di noi sono andati sostenendo che bisognava distruggere gli statuti teorici, i meccanismi ideologici e professionali, gli interessi politici, che presiedevano ai criteri della *qualità*, non è stato certamente per dare dignità culturale e credibilità teorica a una resa, a una sconfitta. Da parte nostra è stata ed è tuttora la richiesta di una trasformazione sostanziale dei valori e dei luoghi della critica. Una cosa è certa: portandoci dentro una idea di qualità ormai inagibile ed epocalmente distante dalle forme oggi assunte dai sistemi espressivi, che un tempo definivamo nel concetto totalitario ed omogeneo di cultura, la sconfitta sarà inevitabile proprio sul piano della qualità. E inoltre, chi teme di essere sconfitto?

Nel Caucaso e dintorni

Giovanni Buttafava

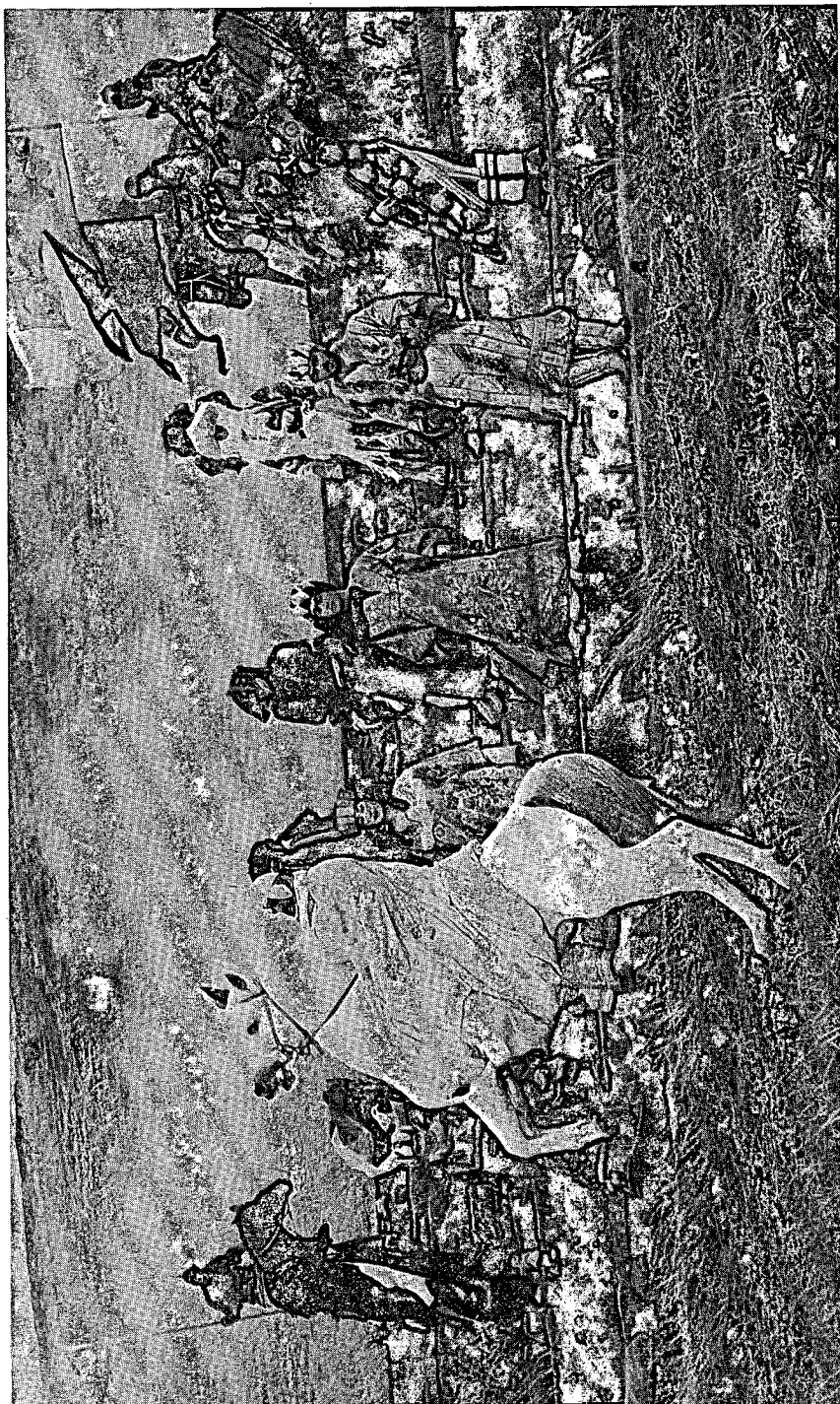
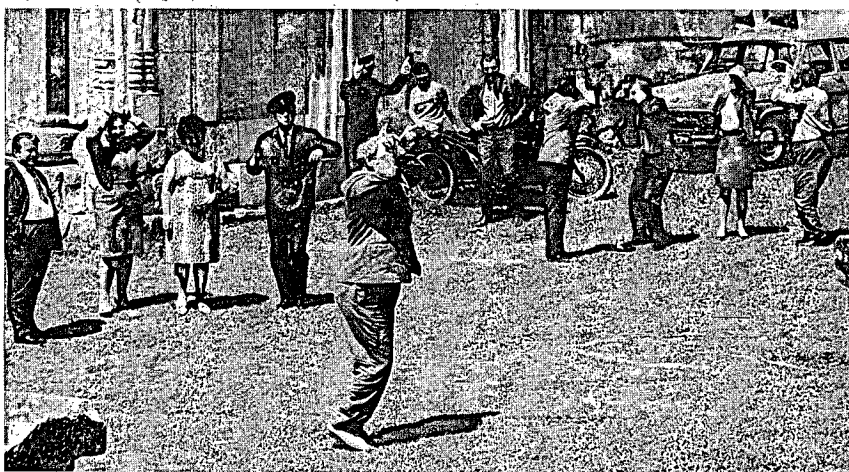
Smaglianti costumi, paesaggi sconfinati, mirabili (e figure nei paesaggi), e belle leggende locali, e greggi cammelli cavalli, e canti danze strumenti esotici. Il cinema delle repubbliche sovietiche d'Asia o d'Eurasia attinge a piene mani nel fondo prezioso delle tradizioni regionali, le espone orgogliosamente, talvolta le carica di sensi nazionalistici, si tratti della biografia del *genius loci* o dell'illustrazione di un classico della letteratura o magari di epopee rivoluzionarie o avventurosi film d'azione. Cinema del colore locale. Quanto più un paese è piccolo, diceva un poeta ungherese, tanto più il suo inno nazionale è lungo, e tanto più — diciamo noi — il suo folklore è radicato, protetto, ricco. Il colore locale ci sorprende, ci diverte, ci interessa, ma presto diventa stucchevole, infastidisce, satura. Il colore locale è un gran tesoro, ma è anche una maledizione.
Quasi tutte le opere viste alla recente XXII Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, e molte altre ancora non selezionate per quest'occasione, sono innocenti, non giocano col colore locale in malafede, affondando, come succederebbe sovente in altri paesi, nell'estetismo, nella curiosità turistica, nell'accademia orientaleggiante. Belli o brutti, pomposi o dimessi, i film 'esotici' caucasici e centroasiatici sovietici hanno dalla loro un'innocenza indubbia. Ma, anche in questo caso, l'innocenza è una virtù necessaria ma non sufficiente. Il materiale resta lì, ingombrante, in attesa di un riscatto casuale o definitivo.
È negli anni Sessanta che ci si pone il compito di affrontare correttamente il repertorio folcloristico e iconografico locale, che in precedenza, là dove si era sviluppata una cinematografia autonoma, era stato spesso applicato in forme superficiali e occasionali, quando non puramente decorative. Film come l'azerbaigiano *Vo imja boga* (In nome di Dio, 1925) di Šafir-Zade, l'usbeco *Minaret smerti* (Il minareto della morte, 1925) di Vjačeslav Viskovskij, ne sono i primi esempi. Altre volte il colore locale era servito a connotare drammaticamente e figurativamente un discorso sorgivo, necessario: il miglior film di queste repubbliche fino allo scoppio della guerra, *Eliso* (1928) di Nikolaj Šengelaja, vive senza complessi il quadro quasi etnografico che mette in opera, come, su un piano più accademicamente elaborato, un film come *Pepo* (1935) di Amo Bek-Nazarov, in Armenia, o il curioso e misconosciuto *Amangel'dy* (1939) di Moisej Levin, usbeco. Tre diversi progetti: il film d'autore, poetico, di montaggio, nella scia del Grande Muto Sovietico; l'illustrazione di un classico, con impianto teatrale

evidente, molto studiata e divulgativa; il film d'avventure 'rivoluzionarie', possibile prototipo di una serie quasi commerciale.
Negli anni Cinquanta, con la ripresa della produzione dopo il periodo che gli storici sovietici chiamano «dei pochi film» (guerra, stalinismo), con l'inaugurazione di nuovi centri e unità produttive (una cinematografia repubblicana nasce addirittura nel 1955, quella kirghisa, con un film tutto colore locale, convenzioni drammaturgiche e regia e sceneggiatura russe, *Saltanat* di Pronin, secondo uno schema ben noto in quasi tutte le repubbliche centroasiatiche), si tenta di riattivare generi, quadri, paesaggi, tradizioni, codici espressivi. Duro compito, che coinciderà con la fioritura del "nuovo cinema" degli anni Sessanta, con quella generazione di autori che in epoca krusceviana si fanno luce con una nuova volontà di affermare il diritto a una ricerca personale, attraverso un cinema di poesia che sembrava diametralmente opporsi alla prosa retorica, fiorita o grigia del film di regime.
La linea georgiana è quella che viene delineandosi con maggiore precocità (dal breve idillio locale del mediometraggio *Lurdža Magdany* (L'asinello di Magdana, 1955, di Abuladze e Ccheidze ai successivi faticati e incerti esercizi fine anni Cinquanta e inizio Sessanta) e con maggiori potenzialità poi sviluppatesi nella cinematografia repubblicana sovietica di gran lunga più ricca e interessante. Una sorta di prima presa di coscienza delle difficoltà e delle possibilità connesse all'uso del colore locale è il mediometraggio *Alaverdoba* (1962) di Georgij Šengelaja, che sembra persino contenere in sé tutte le componenti espressive poi emerse nel corso dei vent'anni seguenti.
Attraverso il gioco dei rapporti e delle reazioni del giovane giornalista Guram (diverso generazionalmente, culturalmente) a confronto con la festa popolare-religiosa ai piedi della chiesa di Alaverdy, si schizza brevemente ma incisivamente un itinerario che va dalla curiosità indifferente al rifiuto ideologico di fronte all'inerzia delle sbornie prolungate, delle danze stanche e senza fine, quindi passa per un tentativo di entrare in conflitto con il paesaggio umano e naturale attraverso l'azione violenta, dinamica (Guram che ruba il cavallo, galoppa all'impazzata intorno alla chiesa, si avventa sulla folla, è inseguito dal padrone del cavallo stramazzato fino in cima alla chiesa) e si conclude con una nuova conquista del 'paesaggio' locale, autentica e senza superfetazioni ideologiche, basandosi sulla tradizione e la cultura nazionali (la scoperta dell'immenso panorama della campagna della Kachetia dalla cupola, in panoramica soggettiva, è un momento di straordinaria forza emozionale e *intellettuale*). Modulando i diversi toni del film con grande vigore, cedendo solo a tratti all'estetica della tesi di laurea, cioè alla volontà dimostrativa del proprio appena nato professionismo, Georgij Šengelaja sembra saggiare un cinema di pura trascrizione folclorica, poi un cinema di conflitto cultural-ideologico (cioè un cinema che evidenzi la doppia 'anima' dell'autore sovietico repubblicano legato sia al centro russo e al suo codice espressivo, assimilato all'Istituto superiore di cinematografia di Mosca, sia allo spirito locale, non sempre armonicamente conciliabile), quindi un cinema di avventura esotica sia pure sui generis (la corsa del cavallo, l'inseguimento nella chiesa), un cinema infine di conquistata, difficile originalità autoctona.
La sua opera successiva testimonia un eclettismo tanto pervicace da non

poter essere casuale, nell'alternanza di film di genere (l'avventura, la commedia musicale in costume) e di film d'autore (fino all'ultimo *Putešestvie molodogo kompozytora*, Il viaggio del giovane compositore, 1985, dove è messa in scena di nuovo la difficoltà di testimoniare un mondo complesso come quello della società e cultura georgiana da un punto di vista obiettivo: a differenza del Guram di *Alaverdoba*, però, Nikuša, il giovane musicista che va alla ricerca delle radici del folklore genuino, non reagisce e non comprende, e il film si raggela in una confezione incantata, circolare, un po' memore del primo Jancsó, in una sorta di risultato finale, chiuso, invece che aperto e iniziale, come il mediometraggio di ventitré anni prima). Del resto nell'opera di Georgij Šengelaja si alternano anche film ad alta definizione formale, come *Pirosmani* (1969), e film di programmatica sciatteria, come *Pridi v dolinu vinograda* (Vieni nella valle dell'uva, 1977). Entrambi peraltro illuminanti: *Pirosmani* è un modello di 'presa indiretta' con perfetta identificazione dello sguardo del pittore naïf e di quello non-ingenuo del regista, come *totalmente* annullato in esso. In tal senso solo Paradžanov, in modo autonomo, ha saputo risolvere il confronto con l'iconografia locale: del tutto esornativo, anche se sincerissimo nella sua tensione lirica, è il cinema di un Tenghiz Abuladze; e fatalmente squilibrato nel recupero di toni grotteschi appena più espliciti che nel film di Šengelaja nel mostrare l'ingiustizia sociale e di appena più compiaciuti momenti pittorici (ma è proprio questo appena più, questa sfumatura che svela l'incomprensione del modello) è il "Pirosmani armeno" *Zažžënnyi fonar'* (Il lampione acceso, 1983) di Agasi Ajvazjan. E sciatteria dell'altro film di Šengelaja vale a trattare con la necessaria disinvoltura e indipendenza dall'accademia imperante un conflitto contemporaneo, rivelando lo stesso approccio di *Pastoral'*, con in meno, naturalmente, la superiore qualità strutturale e il totale controllo di Otar Ioseliani.

L'opera di El'dar Šengelaja si svolge invece lungo un tragitto più omogeneo e riconoscibile: formatosi prima di Georgij, e legato in modo più coinvolgente alla cultura centrale, El'dar ha diretto film tranquillamente etnologico-accademici anche arrivando a risultati di squisita fattura, come in *Mačecha Samanišvili* (La matrigna di Samanišvili, 1977) o commedie grottesche, tanto più convincenti quanto più legate a un interesse generalmente sovietico, più che georgiano: così *Neobyknovennaja vystavka* (Un'esposizione straordinaria, 1969) e il recente *Golubye gory* (Montagne azzurre, 1985) si svincolano dal regionalismo e parlano — anche audacemente — di problemi irrisolti dell'Unione, irridono burocrazie o sollevano questioni metaforicamente sottili e generali.

Intanto l'umorismo georgiano, così sfruttato in questi anni, con piacevoli risultati, anche, si rimette una veste molto locale e riesce ancora a conquistare simpatie in un film come *Velikij pochod za nevestoj* (La grande caccia alla fidanzata, 1985), opera prima di Goderdzi Čocheli, curioso per affacciarsi di un tono davvero naïf, un po' bruto e crudo, a volte però sorprendentemente fresco e ingegnoso nell'interpolazione di novelle rustiche ammonitrici e misteriose e 'dialoghi filosofici' a cui si guarda però con un interesse prima etnografico che critico.

All'inizio degli anni Sessanta, nelle repubbliche dell'Asia Centrale ci si esercitava sul colore locale con minore angoscia e consapevolezza rispetto alla Georgia. Due film girati da due non kirghisi in Kirghisia (anche se

La leggenda della fortezza di Suram di S. Paradžanov.

Il viaggio del giovane compositore di G. Šengelaja. Sopra e in alto, *Un'esposizione straordinaria* e *La matrigna di Samanišvili* di E. Šengelaja.

tratti da racconti dello scrittore nazionale più famoso e celebrato, Činghiz Ajtmatov), mostrano subito la facilità con cui si possono ottenere risultati decorativi e insieme le difficoltà che impediscono di riscattare interamente un paesaggio esotico estraneo, sentito come pittoresco, quindi immediatamente degradato a pretesto per bella fotografia e osservazioni 'coloniali' se non 'turistiche': *Znoj* (Calura, 1963) di Larisa Šepitko, tipico diploma di regia, con grandi distese di campi tagliati artisticamente, figure nitidamente stagliate all'orizzonte, un gusto molto scolastico che appiattisce la ricchezza psicologica dello spunto originale; e *Pervyj učitel'* (Il primo maestro, 1965), robusto racconto dinamicamente risolto fra cinema d'avventure e suggestioni esterne alla Kurosawa. Che non è Kaneto Shindo, ed è già un bel vantaggio, visto che la deleteria Poesia dell'Immagine dell'*Isola nuda* (il film di Shindo che vinse un Festival di Mosca) è diventata un modello per tanti cineasti sovietici, specie anche e soprattutto centroasiatici, incoraggiati dal gusto ufficiale per un cinema poetico, senza asperità, senza soprassalti della ragione nazionale. Tipica in tal senso la serie dei film del turkmeno Chodžakuli Narliev, ex operatore che si limita anche come regista a contemplare con occhio intenerito i grandi paesaggi, le vesti colorate, i cavalli, i cammelli, le donne del suo paese.

Ben poco sembra aver inciso invece il migliore dei film centroasiatici dei primi Sessanta, *Sostjazanie* (La competizione, 1963) di Bulat Mansurov, neppure sull'attività successiva di questo regista, lontana, nel suo decoro accademicamente sicuro, dalla ricca struttura del primo film, col ricorso a procedimenti metaforici, analogie, parallelismi poetici per una volta giustificati da uno schietto richiamo ai modi propri della poesia epico-lirica orientale. Del film si accolse l'invito a decorare esoticamente, a valorizzare costumi e musiche locali, non l'esemplare meditazione formale. E il colore locale trionfò in lussuose e inerti illustrazioni di poemi epici e leggende, in aneddoti e idilli pastorali e manieristici, dalla confezione ingenuamente o pretenziosamente leccata. Meglio allora i film d'azione, avventurosi, un po' western senza grandi pretese se non la variazione divertita di genere.

In questo genere si provò con discreti risultati (*Sed'maja pulja*, La settima pallottola, 1972) anche il più interessante dei nuovi registi centroasiatici, l'usbeko Ali Chamraev, rapido, eclettico, pronto a dirigere film diversissimi, anche per livello qualitativo. In ciò simile al cinema della sua repubblica che è il più antico dell'area centroasiatica e quello più aperto alla contemporaneità, sia pure con esiti incerti, spesso legati a convenzioni sentimentali e drammaturgiche non decantate. Ma almeno il colore locale è affrontato senza complessi, cioè non di rado ignorato come problema espressivo con cui fare i conti. In un paio di film tagiki recenti, visti a Pesaro, invece, l'articolazione del discorso contemporaneo con i suoi conflitti morali è più cosciente e si innesta in un quadro meno subìto passivamente: specie in *V talom snege zvon ruč'jà* (Nella neve sciolta il suono del ruscello, 1983) di Davlat Chudonazarov, il passato e il presente nella linea narrativa del protagonista (il vecchio pastore del Pamir che ricorda la guerra combattuta in Bielorussia) si riflettono nel conflitto passato/presente del costume, della vita quotidiana, nello scontro e incontro fra l'automobile e il gregge di pecore, fra il dovere civile *d'una volta* e il lassismo, la corruzione di certi rappresentanti dell'oggi. Un risultato che può essere apparentato a film come *Triptich* (Trittico, 1979) di Chamraev,

con la sua discrezione formale, la ricerca di un tessuto connettivo più sottilmente elaborato del consueto e di una indagine psicologica meno approssimativa e obbligata. Ma il riscatto vero del *colore locale* dalla sua maledizione passa attraverso altre prospettive, che i più interessanti incontri pesaresi hanno rivelato.
Anzitutto c'è la superiore conoscenza intellettuale e formale del grande documentarista armeno Artavazd Peleš'jan, la cui straordinaria originalità come teorico e autore di corto e mediometraggi non a soggetto (prodotti dalla televisione di Erevan) è stata confermata seppure non debitamente celebrata, per la difficoltà di reperire i film, a Pesaro. Peleš'jan attraverso il metodo del montaggio a distanza elaborato in pagine teoriche di grande rilievo esprime se stesso, ed esprime insieme l'animo di una intera terra, lo spirito d'Armenia. Il dato etnografico, esotico, colorito è riassorbito e collocato al suo giusto posto, senza forzature, elemento cosciente di un discorso lirico e intellettuale insieme, controllato fino all'ultimo fotogramma. Così nel meraviglioso *Vremena goda* (Le stagioni, 1975) i pastori che scivolano a valle con le pecore in braccio si caricano metaforicamente, frasi di un discorso 'montato' con maestria degna dei grandi sovietici degli anni Venti, da Dziga Vertov a Ejzenštejn: *sono* l'Armenia. Così la cerimonia del matrimonio è vista come una sorta di sacrificio con la sposa addobbata come una giovenca da immolare a un dio sconosciuto ma onnipresente, e così via. Il colore locale è un elemento di un discorso più ampio.
In secondo luogo c'è il cinema del ritegno, illustrato al suo meglio, dal film di Merab Kokočašvili *Bol'šaja zelënaja dolina* (La grande valle verde, 1968). Il cinema georgiano è tanto ricco da permetterci ancora delle scoperte: Kokočašvili è una di queste, certo la più impressionante, sia pure legata a un film di quasi vent'anni fa (ma si vorrebbero verificare gli altri cinque lungometraggi da lui diretti in trent'anni di carriera e mai usciti dall'Urss). Una valle che cambia aspetto, un tempo tranquillo pascolo oggi campo di ricerche geologiche, lo scontro fra il vecchio e il nuovo, quindi, perché il protagonista, l'allevatore Sosana, non accetta questa realtà e vive una profonda crisi di rigetto della vita che lo circonda. La moglie e il figlio partono, lo lasciano solo. Sosana incontra un vecchio mistico. Sosana se ne va, cercando un *ubi consistam*. Una linea narrativa, se così si può dire, semplice, realizzabile a vari livelli di impegno poetico. Quello scelto da Kokočašvili è uno stile pudico fino all'ascetismo, ritenuto nella messa in scena del materiale in qualche modo pittoresco o deviante. Prosciugato in un bianco e nero morbido e infallibile, il film procede senza il minimo compiacimento, qua e là ironico, drammatico nel ritirarsi indietro dalle emozioni plateali, dal tocco pittorico esplicito. Un grande cinema per via di levare, che, occultato all'estero per tutti questi anni, ha comunque avuto il suo peso nel cinema del proprio paese se ritroviamo qualche cadenza di Kokočašvili nella più interessante opera prima vista a Pesaro: *Svetljački* (Le lucciole, 1985) di David Džanelidze, una specie di *Mouchette* caucasica, ritratto straziante e fermo di una bambina dei monti votata alla solitudine, se non alla miseria. Il colore locale è sentito come ostacolo ed espulso.
Ma il grande esorcismo in questo senso è quello di Sergej Paradžanov in *Sayat Nová* (1969) come in quest'ultimo, trionfale *Legenda o Suramskoj kreposti* (La leggenda della fortezza di Suram, 1984). Paradžanov era stato

L'Invocazione
e, accanto,
***La supplica* di**
Tengiz Abuladze.

Il cinema nelle repubbliche transcaucasiche e centroasiatiche dell'Unione Sovietica

		Lungometraggi a soggetto prodotti	*Punti di proiezione (cinematografi, circoli, ecc.)*				*Frequenza media annuale per abitante*			
		1984	1960	1970	1980	1984	1960	1970	1980	1984
Rep. transcaucasiche	ARMENIA abitanti: 3.000.000 superficie: km^2 29.800	4	500	700	900	900	9	12	9	9
	AZERBAJGIAN abitanti: 6.000.000 superficie: km^2 86.600	4	1.300	2.000	2.300	2.300	10	11	10	10
	GEORGIA abitanti: 5.000.000 superficie: km^2 69.700	8	1.300	1.800	2.000	2.100	12	12	12	10
Rep. centroasiatiche	KAZACHSTAN abitanti: 14.685.000 superficie: km^2 2.713.700	5	4.800	8.800	10.700	11.000	17	22	17	16
	KIRGHIZISTAN abitanti: 3.529.000 superficie: km^2 198.500	2	800	1.100	1.200	1.300	13	15	13	12
	TADŽIKISTAN abitanti: 3.801.000 superficie: km^2 143.100	3	500	1.000	1.200	1.300	10	13	10	10
	TURKMENISTAN abitanti: 2.759.000 superficie: km^2 488.100	2	500	700	900	900	14	15	13	13
	UZBEKISTAN abitanti: 15.391.000 superficie: km^2 447.400	6	2.100	3.900	5.300	6.000	9	12	11	11

negli anni Sessanta quello che fra i nuovi cineasti sovietici aveva impiegato con più frenesia e compiacimento il folclore, le immagini colorate del repertorio figurativo contadino (ucraino) in *Teni sabytych predkov* (L'ombra degli avi dimenticati, 1964), oggi molto invecchiato e del resto quasi ripudiato dal regista stesso, ma che influenzò — più nel male che nel bene — molti cineasti sovietici repubblicani. La speculazione sugli addobbi esotici e folclorici diventò — e ancora è, in molti casi — moneta corrente, assieme ai virtuosistici rapidi, avidi movimenti di una macchina da presa che va a frugare dove c'è più insolita bellezza. Un onnivoro dell'effetto, sembrava. Invece eccolo tornato in Armenia, dirigere un film che contraddice l'opera ucraina e impostare il discorso sul colore locale in maniera del tutto nuova.
Suram, il film girato in Georgia con l'aiuto di un attore georgiano, Dodo Abašidze, che oltre a interpretare il film firma anche la regia insieme a Paradžanov (un *escamotage* per permetterne la realizzazione) su una leggenda georgiana, conferma appieno il valore e la poetica di *Sayat Nová*, film armeno su un poeta armeno. Si ritrovano la sistematica riduzione dell'azione a quadri frontali, spesso bloccati in un'immobilità 'dimostrativa', l'esaltazione dell'addobbo prezioso, che però è il contrario di un compiaciuto uso delle immagini del folclore tradizionale: le stoffe, le suppellettili, i visi caratteristici sono isolati e caricati al massimo, pronti a esplodere in una dinamica di racconto sempre ricacciato indietro, in una tensione continua.
Ritorno a Méliès, s'è detto, ritorno alle origini del cinema. *La leggenda della fortezza di Suram* presenta ancora le stesse caratteristiche arcaiche: balli, capriole da saltimbanchi, quasi numeri di un circo misterioso ed enigmatico vengono eseguiti come su un palcoscenico, analogamente ai diavoletti che apparivano e scomparivano in una nuvola di fumo, alle attrazioni del varietà, alle donne-farfalla, ai fantasmi che si esibivano nei film dei primi anni del cinema, Méliès in testa. Paradžanov prende per mano le immagini d'arte, le figure del folclore, le leggende patriottiche e le riporta indietro nel tempo, alle radici. Contemporaneamente le esaspera, caricandole in questo quadro di una tensione figurativa estrema. Quello che presenta in più questo film rispetto al precedente armeno è l'uso di grandiosi campi lunghissimi, affollati di greggi e gruppi umani disposti come in colossali tele di genere. Soprattutto rilevante qui è la possibilità di cogliere la struttura voluta da Paradžanov, che in *Sayat Nová* (almeno nella versione *russa* che è stata distribuita in Urss e all'estero) era occultata in una scansione a capitoli pseudobiografici voluta da altri (Sergej Jutkevič).
In *Suram* la materia è disposta in vari quadri che appaiono tematicamente annunciati da un titolo, incantano e scompaiono, interrotti da avvertibili cesure, corrispondenti a vuoti, a buchi neri, a ellissi arbitrarie persino. I capitoli di *Suram* si susseguono come in grandi cartelloni dei cantastorie, che mescolano in una figurazione liberissima elementi tratti da repertori disparati, dai tappeti caucasici ai mobili rococò. Al discorso degli oggetti, preziosi e non, scelti uno per uno da Paradžanov, amante e collezionista d'arte e artigianato, corrisponde il discorso degli uomini, cadenzato in momenti isolati, lampi narrativi, al quale fa da controcanto iconografico costante il discorso degli animali, sempre pronti a esibirsi come secondo termine di paragone: i pavoni dei signori, le greggi in movimento dei

nemici che strisciano — letteralmente — all'attacco, i cani, e gli animali da sacrificio, già presenti in *Sayat Nová*. Perché, anche e soprattutto, *Suram* è un film sul sacrificio, esplicitamente riassunto nella leggenda popolare del giovane bellissimo murato vivo dentro la cinta della fortezza per far sì che questa stia in piedi e resista agli attacchi nemici.
E il film stesso è una cerimonia sacrificale, coscientemente bloccando l'immagine-movimento, depurandola, e frammentando l'immagine-tempo in segmenti di arbitraria durata, quasi frammenti susseguenti a un'esplosione. Paradžanov avverte che ogni costume, ogni addobbo, ogni materiale plastico, come ogni leggenda, ogni colore locale insomma, è corrotto dal nostro sguardo, dall'uso profano che ne abbiamo fatto, sia pure nei modi di una divulgazione innocente. Ed è corrotto dallo sguardo della macchina da presa. Perciò compie questa grandiosa cerimonia d'esorcismo. E dopo *La leggenda della fortezza di Suram* il cinema può rimettersi in moto. Sempre che ne capisca la lezione. E si potrà ricominciare a filmare innocentemente una figura in un paesaggio.

Per la Mostra di Pesaro

In occasione della Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, il presidente del Centro sperimentale di cinematografia Giovanni Grazzini ha rilasciato, il 17 giugno, questa dichiarazione:

Il Centro sperimentale di cinematografia segue con viva preoccupazione le sorti della Mostra di Pesaro, che ancora una volta rischia di vedere frenato il suo naturale sviluppo, se non messa in forse la sua esistenza, dalla scarsa sensibilità di quanti dovrebbero col loro sostegno confermarne e potenziarne l'insostituibile funzione.
È motivo di grande amarezza, per chiunque sia consapevole del valore delle informazioni e degli stimoli intellettuali trasmessi dal cinema, dover tornare ogni anno a richiamare l'attenzione degli enti locali, dei politici, della grande stampa, su una Mostra che porta un contributo ineguagliabile alla conoscenza dei popoli e di uno strumento espressivo il quale non conosce frontiere. Ogni paese che non soffrisse di miopia sarebbe orgoglioso di un'istituzione come la Mostra di Pesaro, che con le sue rassegne e le sue pubblicazioni ha una risonanza internazionale forse nemmeno sospettata da chi, pur dovendo favorire la qualificazione culturale e la crescita intellettuale della comunità, non sa affrancarsi dall'ottica della provincia italiana e della burocrazia.
Il Centro sperimentale di cinematografia, che incontra non minori ostacoli (peraltro d'ordine più giuridico che finanziario) per l'espletamento dei suoi fini istituzionali, esprime alla Mostra di Pesaro la sua più calda solidarietà, e le è grato di come, di fronte al moltiplicarsi di iniziative turistico-festivaliere tanto spesso prive di rigore critico, essa offre nell'ambito del cinema un modello alternativo della tradizione civile del nostro paese.

Teoria e prassi del super8

Giampaolo Bernagozzi

Particolare dimensione acquistano, oggi, i modelli — forse eccessivamente ambiziosi — di un Marc Ferro quando ipotizza nuove tappe col super8 «strumento per una presa di coscienza sociale e culturale» in una «società che può d'ora innanzi farsi carico di se stessa» (*Cinema e storia*, Milano, Feltrinelli, p. 11): una formula che, tradotta in coscienti fotogrammi, potrebbe coinvolgere gli obiettivi di quelle macchine da presa che, tante, pretendono di cogliere il divenire dialettico delle cose. Soprattutto oggi quando il cinema 'altro' sembra risolvere, almeno in parte, i vuoti e le contraddizioni che esplodono nel sistema. Secondo una esigenza che è di sempre; in una situazione in cui l'alibi ricorrente della crisi economica (pur reale nella sua incombente tragedia) riveste di legittimi sospetti ogni taglio ai bilanci della 'cultura'. Coscienti, come siamo, che ogni operazione di questo genere è destinata a favorire le frange più reazionarie del conservatorismo e della destra, lungo la scia di atteggiamenti che non sono assolutamente nuovi; dal culturame di antica memoria alle lentezze burocratiche per il nostro documentarismo, alle incertezze di certe riforme per la scuola.
In un panorama così difficile l'impronta del cinema non professionale vuole dilatarsi ad ancoraggi e ad approdi voluminosamente consistenti, soprattutto perché in non pochi settori questo cinema si avvale di esperienze ricche e meditate. Anche se uscite da parti non indolori, da strappi violenti e da nuove strutture che non si sono semplicemente adagiate su quelle preesistenti. E non possiamo non alludere al cinema della domenica degli anni '50, oppure al cineamatorismo degli anni '60 qualche volta imbarbarito dal narcisismo della periferia. Anche se tanto materiale nato all'insegna dell'occasionalità e dell'edonismo personale oggi può costruire la 'sceneggiatura' per un lungo film sulla nostra storia; quella, ad esempio, che Romano Fattorossi, Luca Ferro, Goffredo Fofi e Giulio Martini hanno raccolto per la Rai sulla scia delle 'provocazioni' tedesche in *Deutschland Privat* dove chilometri di feste, di compleanni, di gite, di bambini, di erotismi e di vacanze costruiscono lo spaccato del perbenismo e della trasgressione per la piccola borghesia di sempre.

Si impiantano così le trame di una operazione che non può non interessarci perché «non c'è fettuccia di pellicola che non sia convertibile in un oggetto d'indagine e che non riveli qualcosa: le abitudini dei cittadini, i riti del presente e quelli avuti in eredità dal passato, le condizioni economiche della gente, i mutamenti del paesaggio urbano e

non solo urbano, il traffico, la moda e l'abbigliamento, i consumi, finanche i modelli di autorappresentazione che più influiscono sugli operatori e sui registi dilettanti, e su coloro che si dispongono dinanzi all'obiettivo». Secondo le parole di Mino Argentieri (*Storia & miti*, Napoli, Pironti, 1985, p. 155).

Oggi una dignità culturale fa da spessore alla filigrana del super8 e una letteratura già omologata e filtrata fa da supporto teorico al controcanto dei fotogrammi. Dal Liborio Termine di *Critica e senso dell'8 mm* («Cinema Nuovo», n. 190, marzo-aprile 1968, pp. 109-117) agli ultimi interventi di «Ciennepi», una rivista tutta costruita sugli spazi e sui problemi del cinema non professionale. Esiste «nel rispetto del formato, del sistema di ripresa, della struttura grammaticale» una sorta di 'obbligo metonimico'... Da questa esigenza di diverso nodo sintattico deriva una struttura simbolica che è, per una intrinseca necessità, la più efficace a condurre un discorso di contestazione, cioè un discorso tra i più culturalmente validi, perché è un tipo di discorso che rifiuta la registrazione dei fatti... e si trova costretto sempre... a prendere partito per i fatti».

A questo tentativo di definire stilemi specifici corrispondono le "Interviste americane" a cura di Occhio Magico apparse in *Cinema e scuola* (a cura di Casetti, Lombezzi e Sanguineti, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 17-23): qui Dennis Duggan sostiene la diversa dimensione ideologica del super8, nello scarto e nel confronto col tecnicismo del 35 mm. Accanto fioriscono gli interventi di Jonas Mekas, di Richard Leacock, di Robert Doyle, di Mark Mikolas variamente interessati all'uso e alla diffusione del super8 e alle strutture del suo linguaggio; interessati alla possibile incidenza che questo mezzo può avere nell'economia e nella politica del mondo del cinema e dell'informazione. Allo stesso modo che Stan Brakhage, nel suo *In difesa del cine-'amatore'*, rivendica autonomia di spazi individuali, poiché «il vero amatore, anche quando di concerto con altri amatori, lavora sempre da solo, giudicando la riuscita rispetto al suo interesse nel lavoro, piuttosto che rispetto ai risultati o al riconoscimento altrui». Ne deriva automaticamente la difesa dei «film familiari» e una specie di ricostruzione della loro filosofia esistenziale, soprattutto là dove si parla di «far presa sul tempo... tentando di sconfiggere la morte» anche quando si fa semplicemente una fotografia o un film sui viaggi, sui figli, su se stessi.

Da questa filosofia derivano, forse, le rassegne del film familiare italiano: da Padova a Modena. Ci si allinea quindi nei moduli di ricerca di una geografia e di una sintassi per il formato ridotto: come ci testimoniano molte altre pagine di *Dimensione super8* (a cura di Filmstudio 70 - Politecnico e Karma Film, Roma, 1975). Allo stesso modo che Massimo Bacigalupo (*L'otto millimetri per parlare*) e Alberto Abruzzese (*Super8*) tentano cronologie e definizioni, realtà e teorie di questi nuovi strumenti. «In altre parole il super8 non è tanto la macchina che *riproduce la realtà*... ma piuttosto *riproduce l'atto del riprodurre, riproduce il cinema* e, quindi, riproduce le *funzioni amatoriali* che il cinema 'pesante' ha storicamente integrato nella sua organizzazione industriale».

Una gamma di posizioni diverse che approdano alle giornate e alle proiezioni romane di Filmstudio e agli articoli di Patrizia Pistagnesi (*Super8: la nuova scrittura*, «Cinema e Cinema», n. 6, gennaio-marzo 1976, pp. 3-8) e di Enzo Ungari (*Il cinema corre a passo ridotto*, «Gong», aprile

1976; cfr. «Lab 80 notizie», n. 7-8, luglio-agosto 1976, pp. 2-3) sul «passaggio del super8 da comunicazione privata a comunicazione di massa». Ipotizzando un particolare mercato congeniale alle scuole, ai sindacati, ai lavoratori, alle organizzazioni politiche, al telecavo. Lungo una serie di pulsioni esasperate dal clima degli anni '70. Il cinema non professionale tende a conquistarsi dimensione di autenticità nella storia della cultura e nelle problematiche sociali come abbiamo ripetutamente sostenuto in *La comunicazione spontanea* («Bollettino Fic», n. 177, marzo 1974), in *Il cinema non professionale* (Firenze, Guaraldi, 1975), in *L'immagine capovolta* (Bologna, Patron, 1979), in *L'altro occhio* (1981), in *Ideologia ed organizzazione del super8* (1982), in certe pagine di *Il cinema corto* (Firenze, La casa Usher, 1979) oppure di *Il cinema allo specchio* (Bologna, Patron, 1985).
C'è tutta una urgenza di cinema, oggi, e un nuovo consumo di immagini che non può fermarsi al passivo affastellarsi di sequenze televisive. Proprio per queste nuove necessità il "Film-Maker" di Milano, il "Cinema Giovani" di Torino, il "Video-Roma" del 1982, le esperienze bolognesi di "Giovani, storia e vita quotidiana" promosse dall'Istituto regionale per la storia della resistenza, e "Anteprima" di Bellaria sembrano arricchire le loro trame di presenze sempre più sensibili e composite. Non separate ma abbinate alle esperienze della Fedic e di Montecatini, collaudate da anni di intensa letteratura e dal dialogo fitto dei fotogrammi. E i temi del sociale e del privato, le tensioni ideologiche, le ricerche sintattiche per nuove filologie stanno a dimostrare l'ampiezza degli orizzonti nel panorama del super8 e del 16mm. E oggi anche nel video non professionale.
Così Buzzati, Poe, Maupassant, Moravia, Leopardi, London hanno trovato alcune linee di trascrizione nella dimensione di un cinema che non trascura l'infinito andare delle fonti; così il cinema degli artisti rivisita se stesso per completare il diagramma di un Pagnacco, di uno Spiller, di un Nespolo e, per altri versi, di un Plessi. Secondo le motivazioni che di queste immagini ci ha dato Vittorio Fagone. D'altra parte proprio nelle interrelazioni di contesti diversi sta l'impianto culturale di certi cineclub che attingono dal tessuto urbano tutte le possibili tensioni e le trasformano in nuovi modelli narrativi. Come per il Cineclub Fedic Ferrara o per il Cineclub "Cinema e comportamento" di Caserta. Ogni possibile frangia dell'esistente viene indagata, inseguita, pedinata da una macchina da presa ansiosa di una curiosità intelligente e provocatoria. Almeno nelle punte migliori dei suoi approdi. Il documentario a tutto tondo, il cinema nel cinema, le violenze della droga e dell'ospedale psichiatrico, l'emarginazione e la rivolta dei poveri, il terrorismo e l'eros confluiscono in un'unica e serrata antologia di pulsioni e di verifiche. Ogni anno, a Montecatini.
È il problema del quotidiano che trova una manciata di autori alla continua ricerca di una propria identità. Attilio Del Giudice, sempre ripiegato in una dimensione politico-sociale dove le impennate all'io coincidono con il tentativo di definire le esigenze dell'intellettuale 'organico'; Salvatore Sardu, intelaiato nel documentario più problematico per costruire il faticoso andare dei minatori in Sardegna attraverso le tragedie di Buggerru e di Carbonia; Gianfranco Miglio, tutto teso nell'analisi del più rigido contemporaneo con tutte le contraddizioni che esplodono all'interno della precarietà e dell'emarginazione. Con la stessa intensità di un Giorgio Garibaldi e di un Pier Luigi Bugané che hanno cercato nei vari orizzonti

dell'oggi una risposta alle urgenze più pressanti e più voluminose. Fino alla ricerca di nuovi segni nell'orizzonte di semiologie spesso esasperate dove il video di Renato Toniato e quello di Luciano Galluzzi riempiono gli schermi di lunghe linee di tensione per individuare una realtà, un mondo, un complesso di nodi esistenziali.
È molto spesso la traduzione in immagini quella che interessa i nuovi e non nuovi autori del cinema non professionale, attenti al recupero di una precisa serie di segnali, proiettati in una dimensione tutta futuribile. È allora l'esasperazione del privato che coincide con ogni possibile pulsione lungo i metri di una comunicazione in cui anche l'io sociale finisce per interiorizzarsi e annullarsi. *Divagazioni di un occhio fra il dentro e il fuori, ... E allora?, Houset, Io... flash, Io* non sono che pochissimi titoli per una manciata di autori in un orizzonte a progressione costante; segno, forse, di un riflusso che si impantana nell'esistente o ripiega negativamente e passivamente nella favola. Il cinema cosiddetto sociale o quello più vagamente politico offre ancoraggi sempre più sfumati e letture sempre più impalpabili. Restano però *Manicomi per impazzire, La gabbia, Il filo di Arianna, Alessandra, Circuito chiuso, Fancy-meter, Indagine sull'ultimo sogno di Aiace Armitrano, ex impiegato di concetto, Perdite, Recycling, In nome del figlio, Inficiati dal male, Dalla vita di Piero*. Anche qui, pochi titoli in un orizzonte complesso fatto di anni di scontri, di tensioni, di verifiche non superficiali e non imbarbarite da facili accontentature.

La lunga e complessa semiologia dell'esistente ritrova, nel cinema a formato ridotto, la proiezione delle sue stesse ansie, la rilettura e il ribaltamento dei propri segni. E non solo in Italia. Nei super8 e nei video c'è l'esigenza ultima di ricostruire itinerari complessi e articolati; dalla composizione fra sogno e immagine, fra fantasia e realtà in certo cinema degli Stati Uniti (*Drimage* e *Voyageur*) alla difficoltà di un rapporto totalizzante nel politico di Patrice Laboué e nel privato di Marc Arnaud. Sino alle crisi esistenziali e allo sperimentalismo assoluto espressi da alcune opere approdate a Montecatini dal Belgio, dall'Austria, dal Portogallo, *Cronica de un caso vulgar, Requiem per una cidade; Exit, Lune de miel, Aventures instantanées; Zero bleu, Shadow bianco a ei puma, Proiektionem*, ad esempio. Oppure sono messaggi più diretti che completano e concludono le filosofie politiche e le proposte sociali di un terzo mondo oppresso dalla violenza del potere: *Pawe' ogo* dall'Alto Volta; *Papà Gringo, Los totos, Testigos ed cadena* dall'Argentina; *Les enfants de la guerre, Beyrout ma ville* dal Libano; *Orinoko-Nuevo mundo, Bolivar, sinfonia tropikal* e *Chatarra* dal Venezuela; *Cooperativa Sandino* dal Nicaragua e *Dios se la pague* dal Messico diventano segnali di più consistenti e tragiche contraddizioni.
E allora ritorna pressante il ricordo di altre immagini nella rivoluzione del mondo latino americano, con altri interventi a supporto delle lotte per la libertà: Montecatini e il super8 come il Nuovo cinema di Pesaro, come il Cinema libero di Porretta, come l'Altro cinema di Olbia. Nasce a Montecatini il sapore di un cinema diverso e ingigantisce la necessità di uno spazio più ampio per la dialettica del 16 mm, del super8 e del video. Nell'ambito del non professionale potrebbe trovare una sua collocazione il film *non commercial* per quei documentaristi e per quegli autori che da troppo tempo cercano un 'mercato' per le loro idee e un legislatore per i loro prodotti. Una legislazione, cioè, che sappia leggere la filigrana delle

esigenze più autentiche a favore di un cinema ricco di supporti e di umori. Il *non commercial*, appunto, e il non professionale che, al di là di ogni possibile oleografia e di ogni esasperato dilettantismo, riescono a restituirci lo spaccato di una realtà, del suo divenire, dei suoi processi e delle sue tensioni. In questo modo il Montecatini Fedic si riappropria, ogni anno, del suo habitat culturale e si propone alla ribalta di nuove elaborazioni con una serie di liturgie nuove e aggiornate, oppure aggiornabili.
A questo senso del formato ridotto non potevamo non riferirci quando al convegno di Bologna (8-10 dicembre 1972) su "Il cinema politico italiano fra contestazione e consumo" avemmo occasione di sostenere che dai film in 8 e in 16 mm può venire un suggerimento per quel cinema che non ha trovato nel 35 mm uno sbocco sicuro e autentico, un discorso politico autorevole. Cinema politico diventa quindi in Italia quel cinema che nasce fuori dal sistema, non dilaniato dalle leggi della produzione e del mercato, non costretto a indulgere ai vincoli dello spettacolo e alle remore economiche della distribuzione. Un cinema, però, che sia capace di conservare in sé e di assumersi i termini dialettici e contrapposti delle parti, non trionfalistico, non definito, non conclusivo. Un cinema fatto di scelte, meditato all'interno, non precostituito; un contatto con le diverse componenti della gestione socio-politica nel suo divenire; uno spazio autonomo nella definizione delle antinomie economiche.
In questo senso abbiamo proposto — allora (ma non eravamo lontano dallo spirito e dalle pulsioni del '68 — per una definizione del cinema politico *Toller, come ipotesi* di Gastone Menegatti (Cineclub Fedic Firenze) e *Qui a Rho* di Vincenzo Rigo (CC Milano): esempi di una cinematografia che ricerca una sua area e un suo quadro conflittuale. Per questa conflittualità, tutta in positivo, la Federazione italiana dei cineclub (Fedic) poteva scrivere una sorta di manifesto in *L'altro schermo* pubblicato dal Sindacato nazionale critici cinematografici italiani nel 1978 (Venezia, Marsilio, p. 203). Un «manifesto» per sostenere che «siamo coscienti dei molti limiti che ancora ci stringono, ma ugualmente ben conosciamo i valori che ci possono esaltare nel grigio panorama di un cinema commerciale sempre più avviato verso posizioni di decadenza e di conformismo. A noi è demandata la possibilità di controinformazione libera dai normali canali i quali, lo si voglia o no, conducono inevitabilmente al potere. Nel cinema le pressioni economiche e distributive che esso subisce seguono nei tempi diversi una politica precisa e, in previsione di questo, agli autori vengono imposte limitazioni. Sperimentazione, ricerca, documentazione, spesso polemica, sono alla base delle opere dei nostri migliori autori, in contrasto con forme e contenuti legati a un esasperato conformismo, a volte anche da parte della critica cinematografica che fa poco per abbandonare posizioni di giudizio e metodi di analisi consueti, abusati e spesso superati». In una catena di rapporti che non si sono mostrati mai troppo facili.
Sul versante delle esperienze si crea un itinerario non sempre passivo, con collocazioni complesse e con basi e strutture piuttosto articolate. Da una parte un Nanni Moretti che, oggi, a Modena predica sulle sciocchezze di chi si ostina a tenere separato il cinema libero del super8 da quello industriale di Cinecittà. «Non si vive di solo super8 né di video, credo. Un film come l'*Autarchico* l'ho fatto una volta, non lo rifarei la seconda. Si finisce per sprecare il 95% delle energie per trovare soldi, distributori,

mezzi e si arriva spompati al primo ciak» («la Repubblica», 24 novembre 1985). Se le situazioni si ribaltano, se esplodono le tensioni nella dialettica degli opposti, allora vuol dire che il cinema a formato ridotto possiede un suo entroterra, una sua geografia costruita sul divenire dei fotogrammi, nella loro politica e nella loro sintassi.

Proprio per questo su un altro versante troviamo i teorici dei primi tentativi, gli autori o i forzati dell'opera prima che esaltano se stessi soltanto nella prospettiva di un futuro glorioso di regista altrettanto glorioso. Matura così un'altra area nella composita topografia del Montecatini: quella che si lascia andare col sogno del serial televisivo e del cinema 'lungo'. Per gli autori di *Killdren*, ad esempio, si tratta di un «film di 'Genere' per appassionati del 'Genere'... potrebbe essere un telefilm e non nasconde la sua velleità di numero zero per un'ipotetica serie di mercato anche internazionale, costruito con il desiderio di trattare alla *Europea* un tipo di prodotto *inventato ed esaltato dagli* Americani verso il cui *Mito* questo film dà una strizzatina d'occhio».

Identica è l'abitudine a rincorrere i miti degli altri in *Vite spericolate*, dove Lucia Moisio sostiene che «non dispiace l'idea che ci si debba fare le ossa su cortometraggi di finzione (per mancanza di budget). Lavorare su brevi situazioni narrative potrebbe proprio voler dire recuperare... il terreno ideale di apprendistato». Il cinema a soggetto, quindi, come palestra e come punto di partenza per un cinema a soggetto più lungo. Niente di più fantacinematografico, destinato a passare attraverso una serie infinita di verifiche, nella difficile griglia della teoria e della prassi. Quella del super8. Appunto.

***Io sono un autarchico* di Nanni Moretti.**

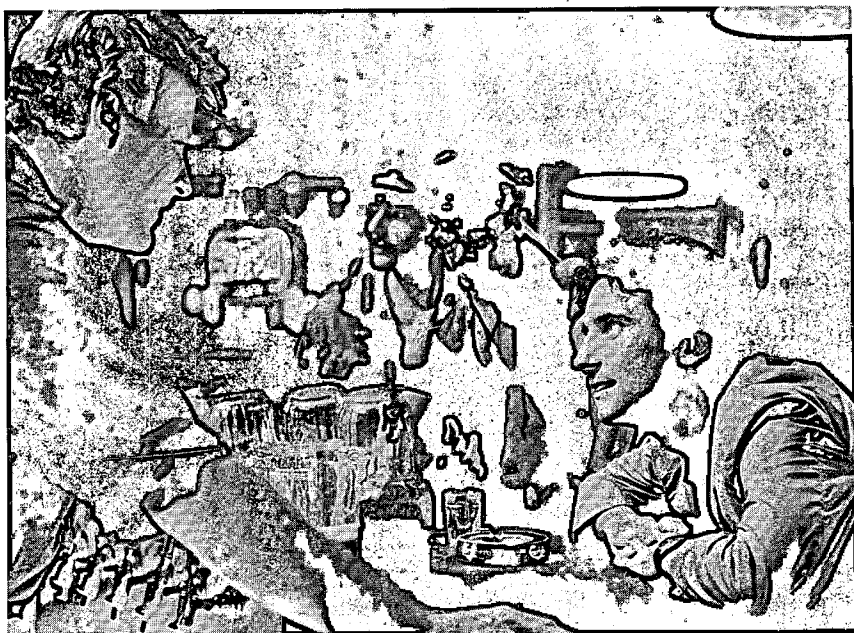
Fuori orario: Scorsese piccolo miracolo

Vito Zagarrio

«L'arte più è brutta e più è preziosa» dice Neal a Pepe. «Allora questa deve essere preziosissima» dice Pepe a Neal. I due sono ladri d'appartamento, stanno rubando un'opera d'arte; dentro l'opera d'arte, un uomo impotente, ingessato e imbalsamato dentro il suo gesto.
L'estetica *naïve* dei due ladri può essere presa più in generale come una ironica dichiarazione di intenti di Martin Scorsese per il suo *After Hours* (Fuori orario). C'è in tutto il suo film una sorta di estetica del cattivo gusto. In fondo, la storia del film parte quando Paul, il protagonista, si mette sulle tracce di una serie di opere d'arte-fermacarte a forma di panini al formaggio. «Sono venuto per quei fermacarte» urla Paul a Marcy istericamente. «Mentre noi parliamo ci sono fogli importantissimi che volano nel mio appartamento, perché non ho nulla con cui fermarli!». L'orrido panino-scultura sarà riproposto da July con gesto solenne (la macchina da presa segue dal basso in alto la mano di July che 'offre' la sua sorpresa) più tardi; d'altra parte July disegna — è un'artista 'naturale' — e presto i suoi disegni saranno serializzati come fotocopie, il segno artistico diventerà messaggio 'informativo'; la sua stessa pettinatura ("Miss Cotonatura 1965") è una piccola opera d'arte e può costare caro toccarla.
Kiki è una scultura sadomasoch, dà corpo con la cartapesta al *Grido* di Munch (l'unico 'oggetto' che i ladri comprano, insieme a un televisore); ma anche June pare riprodurre le stesse tormentate sculture, nella sua squallida cantina. Quelle sagome espressioniste sembrano popolare improvvisamente la città.
L'arte, dunque, è brutta. È fatta di frammenti appiccicosi: venti dollari attaccati alla statua, o peggio una notizia (un trafiletto sul giornale a proposito di un uomo massacrato dalla folla, come esattamente sta succedendo al protagonista) attaccata al corpo di Paul. Arte orrida è in fondo questa Soho popolata di presunti artisti — e che fanno della loro vita, del loro gesto, del loro look, un'arte — e di ladri. E anche Scorsese ruba, fa il ladro d'arte e di cinema. Ruba a Hitchcock, a Lang, a Welles, a Kafka, a Munch; ruba al cinema horror e alla commedia, ruba alla New Wave newyorkese così ben solidificata nel corpo (peraltro morto) di Marcy/ Rosanna Arquette. Di questa avanguardia della East Coast Scorsese diventa padre putativo — e insieme contraltare ironico —, per la vena (auto)dissacratoria, per la cinefilia, per i riferimenti europei. *After Hours* respira a volte arie alla John Sayles o alla Susan Seidelman, un'aria giovanile, impregnata di New York University e di South Houston. Ma la Soho di Scorsese è una micro-citta incubica, da cui è impossibile uscire, se

non col risveglio, dove le storie si incrociano e si intersecano in una spirale, però, sempre più bassa. È un Maelstrom che risucchia dall'alto in basso, dall'alto loft di Marcy al basso studio di June, da uptown a downtown; e in questo lento risucchio della sabbia mobile avvengono i movimenti browniani, agitatori, orizzontali, del protagonista.
Il film di Scorsese sta in queste geometrie: alto basso, orizzontale verticale, avanti indietro come i suoi carrelli. Il tutto iscritto in un perfetto circolo dove tutto torna, inesorabilmente, come la sceneggiatura. Il film vive infatti tra due parentesi: si apre e si chiude nell'ufficio di Paul Hackett, giovane yuppie, programmatore di computer. In apertura e in chiusura, una steady-cam si muove veloce tra i perfetti computer, tra i lindi corridoi della modernità, sostenuta da una sinfonia in re maggiore di Mozart. È forse la contro-faccia dell'arte, brutta e perfetta, della morale di Neal e Pepe. Anche i computer sono perfettissimi, e dunque anche bruttissimi; e l'incubo notturno di Paul può essere anche una fuga liberatoria, ma solo in parte, perché sempre si ritorna al punto di partenza.
Tra queste due parentesi si dipana il geniale gioco dell'oca di *After Hours*, regolato da un lancio di dadi ma anche da un perfetto meccanismo a orologeria, o meglio un programma di computer. Si avverte infatti, in alto, la presenza di un genio regolatore, di un magnifico, seppur perverso, coordinatore: a un certo punto, Paul, inseguito da un'orda famelica, solo, disperato, incapace di tornare a casa, si inginocchia. Un dolly scende dall'alto su di lui che invoca: «Che cosa vuoi da me? Io sono solo un programmatore di computer!».
Chi è questa presenza che discende impietosa come la macchina da presa? Dio? Lo sceneggiatore? Lo spettatore? Forse è lo stesso programmatore di computer, che si è divertito a inserire se stesso in un folle gioco elettronico; forse tutto il film è un videogame, in cui il protagonista è precipitato alla maniera di tanti film per adolescenti, un labirinto elettronico da cui è impossibile uscire, se non venendo alla fine mangiati da orribili mostri inseguitori. Il *Castello* di Kakfa viene riletto attraverso l'immaginario del computer. Ma la 'forma' del film non è quella elettronica; non è un micro-universo alla Coppola, fatto di effetti speciali e di ricostruzioni in studio del reale. Le caselle del gioco dell'oca di Scorsese sono formate di cinema, di spezzoni della sua cultura e del suo patrimonio: Hitchcock, soprattutto, con quei rapidissimi carrelli sul telefono (uno degli oggetti drammatici del film), con la macchina da presa che scopre il falso indizio di un corridoio o di una cicatrice, con l'ossessione del dettaglio (un portachiave, un biglietto, una sigaretta, una trappola per topi); Welles (i grandangoli, la profondità di campo, certi omaggi divertiti a *Citizen Kane*); lo stesso Coppola (un'inquadratura dal basso — con carrello — verso un *diner*, alla *Rumble Fish*, un water che trabocca, come nella *Conversazione*).
Scorsese è il giocatore nascosto di questo gioco costruito a tavolino, dove i protagonisti-pedine avanzano e poi, improvvisamente, ritornano alla casella precedente, quando esce la carta della prigione o della morte. Il regista è il supremo ordinatore che dirige gli eventi: e infatti, autoironicamente, Scorsese si ritrae per un attimo (è una brevissima apparizione alla Hitchcock) nei panni di un eccentrico addetto alle luci del "Berlin" (il locale punk) che, vestito da ufficiale nazista, dirige maniacalmente i riflettori, anche contro la macchina da presa, abbagliandola. Come dire

Griffin Dunne e Rosanna Arquette.

che l'Autore è una sorta di sadico direttore di circo, un dispotico padrone del pubblico e di se stesso. Perché dal film non si può uscire.
Tutto il perfetto anello (anche nel senso che gli dà lo slang cinematografico) è basato su questa impossibilità di uscita («desperatly seeking for...»). Fondamentali sono le porte (ad esempio, la porta che dà nella stanza di Marcy, appena suicidatasi, e che subito inesorabilmente si richiude alle spalle di Paul, che la deve sfondare; la porta dell'appartamento di June, o la porta-botola che dà sulla strada; la porta dell'appartamento di Tom; la porta del "Berlin", in cui è difficile entrare, ma da cui è difficilissimo uscire), porte che sono anche, metaforicamente, ingressi in altre storie: come le porte dei bar e del *diner*, veri anelli di collegamento tra una storia e l'altra. Il bar è una specie di compartimento stagno tra un frammento di un episodio e l'altro, tra l'appartamento di Marcy e quello di July, tra quello di Tom e quello di Gail. Altro compartimento stagno, altra camera di decompressione, è la toilette, in particolare lo specchio del bagno, a cui Paul ossessivamente ritorna, come per cercarsi, per ritrovare un'identità, per assicurarsi, nell'incubo, della realtà fisica, dei tratti di un volto che viene replicato nella notte.
Attraverso questi ingressi si entra e si riesce da una storia all'altra, in un precipitare di scatole cinesi. Storie o segmenti di storie si inseguono: la storia di Marcy che si uccide, la storia di Kiki scultrice punk, quella di July che odia il suo lavoro, di Tom barista ed ex ragazzo di Marcy, di June anziana zitella, di Gail gelataia, dei due ladri Neal e Pepe; tutte storie maniacalmente legate tra loro, quasi sempre attraverso un oggetto: un portachiavi a forma di teschio, una statua, un fermacarte, una fotocopia. Come se non bastasse, Scorsese dissemina il film di altre mini-storie, o false storie, storie-pretesto; i personaggi 'raccontano', periodicamente, dei

John Heard e Griffin Dunne.

piccoli cammei narrativi. Un giovane apprendista, ad esempio, racconta in ufficio a Paul le sue ambizioni (e su quel racconto monotono il protagonista si distrae); Marcy racconta a Paul il suo — improbabile — stupro e le ossessioni cinefile di suo marito; Paul racconta a Kiki un episodio infantile, l'operazione alle tonsille, che non sappiamo come vada a finire; lo stesso Paul infine riassume tutta la storia principale, la sua avventura nella notte, recitando in modo teatrale davanti all'esterrefatto gay.
Si tratta di mini-storie incompiute, che danno questo voluto effetto di suspense ridondante e non necessaria, che restano aperte, come del resto le storie maggiori: il regista e lo sceneggiatore lasciano sempre un 'ingresso' aperto, spesso un oggetto dimenticato, lasciato indietro, apparentemente perduto nel corso del film (ad esempio, il panino-fermacarte, o il panino vero con hamburger e caffè che Paul ordina come pretesto e che gli verrà regolarmente servito più tardi con precisa ossessione). «Potresti ricominciare da dove hai lasciato» suggerisce Kiki a Paul, riferendosi all'abbandono di Marcy. Tutto si lascia e si ricomincia, in questo castello degli orrori fatto di stanze comunicanti, percorso dallo sguardo ironico e disperato di Paul. Un occhio sul mondo, su una prospettiva di realtà, su brandelli di accadimenti (vedi la scenetta familiare con omicidio, narrata *en passant* e intravista — alla *Rear Window* — da una finestra).
After Hours è dunque l'impietoso ritratto di una città — o di una microcittà — popolata di zombi, come in un film di Polanski. È un film sulla paranoia sociale contemporanea, anche se è risolto, nelle sue geometrie, in modo quasi illuminista; un film che rimanda direttamente a *Taxi Driver* (capolavoro legittimato da critica e pubblico), ma anche a *King of Comedy* (classificato a torto come opera minore). Come in *Taxi Driver* c'è la depressione mortale della città notturna, ma come in *King of Comedy* c'è

un rigoroso, stringente, profondamente malizioso *statement* sulla società contemporanea, ci sono la commedia amara e lo humour nero, cioè — come scrivono i «Cahiers» — la «migliore vena di Scorsese»[1].
I «Cahiers du Cinéma» sono tra i più accesi sostenitori della linea emersa nel cinema di Scorsese proprio con *King of Comedy*, da molti ridotto invece a incidente di percorso del regista. Già l'anno scorso, dopo le anteprime newyorkesi di *After Hours*, Olivier Assayas comunicava il suo entusiasmo per il nuovo corso di Scorsese: «Qui» scriveva Assayas, «come in *King of Comedy*, Scorsese dà la sensazione di aver oltrepassato un ostacolo, di avere superato l'ispirazione cinefila che aveva caratterizzato la sua opera hollywoodiana dopo *Taxi Driver*, di essersi liberato dall'estetismo — e dell'influenza di Schrader — per affrontare finalmente a modo suo i suoi veri temi. Non è assente da *After Hours* il brio ma, come in Bresson, è stavolta al servizio della concisione, della sveltezza, della precisione. Scorsese, che è stato sempre un grande cineasta, sembra essersi avviato con i suoi ultimi due film su una delle strade più forti e più originali del cinema americano attuale».
Quest'anno, dopo Cannes, i «Cahiers» dedicano a *After Hours* e al 'nuovo' Scorsese un corposo dossier[2]. Michel Chion parla di Martin Scorsese come di «uno dei più grandi registi attuali, e uno dei più grandi 'artisti'», si appassiona alla ciclicità rigorosa del film, allo stile secco e conciso, alla sua precisione ossessiva. È un film derivato dalla sofferenza, dicono i «Cahiers», che tendono a identificare il *nightmare* di Paul Hackett con le peripezie filmiche dello stesso Scorsese, costretto a girare questo piccolo film a basso budget dopo il fallimento di *King of Comedy* e il crollo di un altro ambizioso progetto, *The Last Temptation of Christ*. «Per quale via» scrive Pascal Bonitzer «l'uomo solo, abbandonato da Dio (*Taxi Driver*) può trovare il suo posto in seno a un sistema che lo rifiuta? La risposta è generalmente violenta. Dopo *King of Comedy*, Martin Scorsese si è trovato solo e rifiutato: *After Hours* lo rimette in circuito».
Le caselle del gioco dell'oca di *After Hours*, dunque, diventano una sorta di stazioni di una via crucis del regista. Il film è il prodotto di una crisi, una «forma dolorosa», quasi le stimmate di un sacrificio e di un'iniziazione. Proveniente dalla grande delusione degli Studios con *The Last Temptation of Christ*, passato per il contatto con Spielberg (che gli ha prodotto "Mirror, Mirror", episodio di *Amazing Stories*), in attesa di intraprendere un nuovo progetto ambizioso (*The Color of Money*, con Paul Newman), Scorsese produce questo piccolo miracolo. Ecco spiegate — potremmo dire noi seguendo l'associazione un po' ossessiva dei «Cahiers» — la paranoia delle 'cicatrici', così evidente nel film. Le — inesistenti — cicatrici sono ferite, non rimarginabili, dell'anima, ustioni immaginarie ma ugualmente brucianti, stimmate di un processo creativo, di un'espressione artistica che Scorsese rivendica con un 'urlo' e allo stesso tempo dissacra con un sorriso.

---

[1] O. Assayas, *Le dernier Scorsese*, in "Le Journal des Cahiers du Cinéma", «Cahiers du Cinéma», n. 377, novembre 1985.

[2] «*After Hours*» *de Martin Scorsese*, in «Cahiers du Cinéma», n. 383/384, maggio 1986; contiene "Machoires" di P. Bonitzer, "Forma dolorosa" di M. Chion, "Into the Night", intervista di B. Krohn.

Griffin Dunne.

Un libro recentissimo, *Hollywood from Vietnam to Reagan* di Robin Wood[3], si pone sulla stessa linea dei «Cahiers», anche se con più preciso — e per noi, oggi, più datato — punto di vista ideologico. Anche Wood rivaluta *King of Comedy*, che in accoppiata con *Raging Bull* merita un capitolo centrale del volume e definisce quello che Wood chiama il «radicalismo» di Scorsese. Scorsese e Cimino sono per Wood i due maggiori casi di artisti che siano andati contro il cinema 'reaganiano' degli anni '80[4].
Ambedue le angolazioni (quella 'eroica' dei «Cahiers» che punta a un 'macerarsi' romantico e cattolico dell'Autore, e quella ideologica di Wood che sintetizza — nel modo tipico di molta teoria americana contemporanea — psicanalisi e radicalismo politico) soffrono forse di un pizzico di ingenuità. Quel che conta però — e noi siamo d'accordo — è l'individuazione nell'opera di Scorsese di una coerente linea di ricerca. A differenza della linea Coppola-Lucas (anche se, in qualche modo, in maniera complementare a essa), tutta tesa alla costruzione di una iperrealtà dell'immaginario, la linea Scorsese, intrinsecamente East-Cost, pare mirare a una iperdefinizione degli stati d'animo e a un catalogo maniacale delle psicopatologie quotidiane. Invece di stupire con la forza dello straordinario, Scorsese stupisce facendo implodere l'ordinario. Invece di effetti speciali, *oggetti* speciali. Come il nodo con cui la scultrice Kiki è legata: «Sembra un'opera d'arte» osserva Paul, credendo Kiki vittima dei ladri. E lo è, in effetti, arte. Un'opera d'arte brutta e preziosa, come appare la realtà, osservata dagli occhi disincantati e maliziosi di Scorsese.

---

[3] R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986; si veda in particolare il capitolo "Two Films by Martin Scorsese", p. 245.

[4] Sul complesso dell'opera di Scorsese si rimanda a M. Pye, L. Myles, *The Movie Brats*, New York, Hold Rinehart and Winston, 1979; D. Jacobs, *Hollywood Renaissance*, New York, Delta Book, 1980. Si vedano poi la monografia di G.C. Bertolina, *Martin Scorsese*, Firenze, La Nuova Italia, 1981; G. Beltrame (a cura di), *Martin Scorsese*, quaderni di «CircuitoCinema», Comune di Venezia, assessorato alla cultura, 1982; e infine il recente J. Chancel, *Born in Italo-Usa*, in «Autrement», *Europe Hollywood & Retour*, fascicolo diretto da M. Boujut e J. Chancel.

After Hours (Fuori orario)

Stati Uniti, 1985. ***Regia:*** Martin Scorsese. ***Sceneggiatura:*** Joseph Minion. ***Fotografia*** (colore): Michael Ballhaus. ***Montaggio:*** Thelma Schoonmaker. ***Scenografia:*** Stephen J. Lineweaver. ***Costumi:*** Rita Ryack. ***Musica:*** Howard Shore. ***Musiche:*** "Sinfonia in re maggiore", K-73N, primo movimento, di W.A. Mozart; "Air ouverture n. 3 in re" di J.S. Bach; "En la cueva" di Cuadro Flamenco; "Sevillanas" di M. De Plata; "You're mine" di J. Mitchell e R. Carr; "We belong together" di R. Carr, J. Mitchell e H. Weiss; "Angel Baby" di R. Hamlin; "Last train to Clarksville" di B. Hart e T. Boyce; "Chelsea morning" di J. Mitchell; "I don't know where I stand" di J. Mitchell; "Over the mountains and across the sea" di R. Garvin; "One summer night" di D. Webb; "Pay to cum" di B. Brains; "Is that all there is?" di J. Leiber e M. Stoller. ***Interpreti:*** Griffin Dunne (Paul Hackett), Rosanna Arquette (Marcy), Verna Bloom (June), Thomas Chong (Pepe), Linda Fiorentino (Kiki), Teri Garr (Julie), John Heard (Tom il barista), Cheech Marin (Neil), Catherine O'Hara (Gail), Dick Miller (cameriere), Will Patton (Horst), Robert Plunket (Mark), Bronson Pinchot (Lloyd). ***Produttori:*** Amy Robinson, Griffin Dunne, Robert F. Colesberry. ***Produzione:*** Double Play per la Geffen Company. ***Distribuzione:*** Pic. ***Durata:*** 104'.

Hannah e le sue sorelle: l'ironica saggezza di Woody Allen

Pietro Pintus

Quando nel 1980 uscì *Stardust Memories* non furono pochi a considerare Woody Allen finito, e disseccata la sua vena di commediante geniale. Ma soprattutto gli si rimproverò di non saper invecchiare bene (allora aveva quarantacinque anni), di non mettere a profitto la parabola della decadenza fisica in un ventaglio più ampio di umorismo. *Stardust Memories* non fu l'infortunio o peggio il tonfo di un grande comico, intriso di ebraismo e di freudismo e pronto a prendere le distanze da essi irridendoli senza pietà, ma fu certamente una svolta, un giro di boa: è come se Allen in quel film non avesse scaricato del tutto , depurandoli in un apologo ancora una volta autobiografico (come in *Manhattan* e *Io e Annie*) i tossici dell'età di mezzo (fisiologica e artistica) e ne fosse rimasto in qualche modo invelenito, ma tuttavia con una grande velocità di sedimentazione dei globuli rossi dell'ilarità dentro, e la voglia di ricominciare tutto daccapo divertendosi e — ciò che è più importante — divertendo soprattutto noi. Il fatto si è che da quel momento ha avuto inizio l'aurea stagione della maturità espressiva di Allen Stewart Konigsberg, il quale sta invecchiando benissimo se è vero, come è vero, che da *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* a *Hannah*, passando per *Zelig*, *Broadway Danny Rose*, *La rosa purpurea del Cairo*, è riuscito a collezionare, insieme con il crescente successo, una serie mirabile di piccoli monumenti dedicati all'arte sacra della commedia e ai suoi sacerdoti e al piacere ineguagliabile di stare al mondo nonostante tutto.

Hannah e le sue sorelle, in particolare, congeda lo spettatore con un salvacondotto di ottimismo e di salute sentimentale che non proviene soltanto dalle musiche galeotte, disseminate per tutto il film a contrappuntarlo e a indicarne i percorsi, ma anche dall'armonioso equilibrio del suo itinerario: il racconto di alcune esistenze parallele all'interno di una famiglia, oggi a New York, mentre la vita fa e disfà gli amori, il tempo passa, i ricordi sono anche il cinema e il piccolo clown, ex *schlemihl* disadattato e frustrato, trova rifugio tra le braccia di una ex cocainomane, sorella della prima moglie, che sta per dargli un figlio.

Chiamiamolo pure happy end, con tutti gli intenti ironici che la conclusione (provvisoria) comporta. Se fosse stato presente il vecchio nonno di Woody avrebbe commentato in yiddish «Oy vey», poveri noi: come quella volta, nel racconto "Il giudizio divino" (in *Effetti collaterali*), quando Harold Cohen, dopo essere stato l'amante di una ragazza che ora non può più avere rapporti sessuali con lui perché le ricorda il fratello, ne è di nuovo

concupito allorché, sposatane la madre cinquantacinquenne, le ricorda — questa volta — il padre. È la grande avventura nello spazio e nel tempo dei sentimenti, la girandola burlesca dell'Eros: «Ragazzi, l'amore è imprevedibile», come chiosa a un certo momento Mickey-Woody Allen in *Hannah e le sue sorelle*. Del resto l'ultima inquadratura hollywoodiana, quel primo piano del bacio (che può persino farci venire in mente la micidiale battuta di Allen: «Provo un intenso desiderio di ritornare nell'utero, di chiunque», nonostante lo struggimento delle musiche: qualche spettatore non più giovane, avviandosi all'uscita, sarà tentato di accennare un nostalgico passo di slow...) è uno dei pochi interventi parodistici in un testo dove l'elemento caricaturale e l'imitazione deformante trascorrono sottopelle, sono appena una brezza nel mare della quotidianità sul quale naviga, da un capitoletto all'altro, il film.
Nel primo Allen, come si ricorderà, il gioco della parodia era preponderante (negli scritti e sullo schermo): basta andare a risfogliare *Saperla lunga* e *Citarsi addosso* e ripensare a *Provaci ancora, Sam*, prima commedia a Broadway e poi film diretto da Herbert Ross, *Prendi i soldi e scappa*, *Il dittatore dello stato libero di Bananas*. Ma il meccanismo beffardo *à la manière de* investiva addirittura nella struttura *Amore e guerra* (Tolstoj), *Il dormiglione* (la fantascienza), *Tutto ciò che avreste voluto sapere sul sesso e non avete osato chiedere* (la frantumazione a sketch tipica del linguaggio televisivo). L'allontanamento progressivo dai modelli da mettere alla berlina è anche il retrocedere di Woody Allen dalle pratiche cabarettistiche, dai tempi in cui l'omino in piedi, lo *stand-up comedian*, rovesciava sul pubblico le sue brevi storie straordinarie (come Eddie Cantor, Lenny Bruce, Jerry Lewis, anche loro ebrei...) e lo scrittore Woody Allen inviava al «New Yorker» i suoi fulminanti "Racconti hassidici" gremiti di rabbini, di colloqui diretti con la Torah, di pallidi studiosi discendenti di Abramo votati a uno scacco ignominioso. Il grande falò nel quale bruceranno — in una stupefacente sublimazione — tutti i residui meccanismi parodici, in un parossismo di invenzioni duplicazioni e moltiplicazioni da mozzare il fiato, sarà *Zelig*, con la sua nitida geometria in bianco e nero, ragguaglio d'epoca e perfetta ricostruzione-mistificazione del passato prossimo, e infine consacrazione di una coppia (Woody con Mia Farrow) destinata a riservarci, come si è potuto constatare, altri fruttuosi appuntamenti.
La coppia. Croce e delizia di tutto l'universo woodiano, la donna, l'Antagonista, ha subìto profonde metamorfosi, ha mutato aspetto, carattere, ruolo, e questo ormai da parecchi anni. Nei suoi primi film Allen ne era letteralmente soggiogato, terrorizzato e distrutto. Quando Allan Felix, il protagonista di *Provaci ancora, Sam*, nella commedia è abbandonato dalla moglie in pieno agosto (anche l'analista è in vacanza), vagola per la casa, s'imbottisce di aspirine, chiede invano aiuto all'ombra dell'Humphrey Bogart di *Casablanca*. E quando Nancy, la moglie che gli ha imposto il divorzio, gli si presenta in sogno, nella sua furia distruttrice traccia un quadro eloquente del rapporto di coppia. «Vita nuova, per me, vita nuova. Voglio vivere! Voglio andare a ballare in discoteca, andare ai monti, andare al mare. Voglio girare l'Europa in motocicletta. Io e te si va, al massimo, al cinema». «Mi ci mandano. Lavoro per una rivista di cinema, io. E poi si dà il caso che il cinema mi piace». «Ti piacciono i film, a te, perché ti poni come spettatore, tu, davanti alla vita. Io sono una che vive,

una che fa, che s'agita. Io sono una che vuol partecipare. Che vuol ridere. Non ridiamo mai insieme, noi due».
Per avere un'idea dell'ottica molto diversa riguardo al soggetto donna, basta mettere insieme, accanto alla felicità di Mickey all'annuncio che gli fa Holly di essere incinta, nell'ultimo film, la reazione di Virgil Starkwell nel primo film di Allen, *Prendi i soldi e scappa* (1969) al 'regalo' di un figlio da parte di Louise: «Ma a me bastava una cravatta». «Il piccolo intellettuale, pazzo ebreo di New York» (come si autodefiniva Fielding Mellish in *Bananas*) portava al diapason difficoltà, ansie e insicurezze proprio nei suoi rapporti con le donne. L'omino sornione ma complessato e represso, Mike Monroe, figlio di un secolo bastardo, persino risvegliandosi dopo duecento anni nel *Dormiglione*, dopo essere stato ibernato nel 1973, trova accanto a sé uomini impotenti e donne frigide, per concludere, alla fine del film: «Credo nel sesso e nel decesso, sono due cose fondamentali. Però dopo la morte non hai la nausea». Nel sesso e nel decesso Allen ci crede più che mai essendo *Hannah* tutto costruito sul tema dell'amore e della morte, ma la nausea è sparita lasciando spazio a una immagine della donna, nelle diverse esemplificazioni, che è presenza tutelare e carismatica, anche quando ha il bicchiere in mano, come la mamma di Hannah e delle sue sorelle, tra malinconie e sanguigni soprassalti di voglia di vivere.
Ritratti femminili variegati e bellissimi, disegnati con tenerezza e senza tracce di misoginia, svettanti colonne portanti di New York e del mondo sembra dire Woody Allen, se non ci fossero loro, «oy vey», poveri noi. Ma se l'amore è una banderuola, se al terzo pranzo del Giorno del Ringraziamento Elliot (attuale marito di Hannah) le si ritrova sereno accanto quasi incredulo di avere amato la cognata Lee che ora sbaciucchia tenera il nuovo marito, e Mickey si abbandona smemorato nella cuccia calda di Holly, l'altra sorella, quella banderuola è anche il parafulmine contro la morte. Allen non era mai stato così esplicito in proposito, con un affondo da superbo commediante nel territorio più arrischiato: far ridere descrivendo il tremore di fronte alla grande minaccia, addirittura un tumore al cervello (lo si veda quando esce, gualcito e spento, dal Sinai Hospital, con quel cappottino che gli balla addosso). Ma se il cancro si rivelerà malattia immaginaria, la trovata del film è di sprofondare Mickey, dopo i primi salti di gioia, nel terrore dell'appuntamento fatale, sia pure rimandato: ci saranno un fallito suicidio, una conversione fallimentare dall'ebraismo al cattolicesimo, altri tentativi inutili di penetrare il grande mistero. «Mi hai regalato solo libri con la morte nel titolo» diceva Diane Keaton (in *Io e Annie*) a Alvy Singer. «Esatto, perché è una questione importante». Ma qui la questione importante ha assunto proporzioni mostruose: come uscirne? È a questo punto il quasi celato rintocco emotivo del film: Mickey-Woody Allen, gran divoratore di pellicole, ancora una volta va al cinema. È un film che ha visto tante volte. Lo schermo si riempie, con una sorta di miracolosa fosforescenza, di splendide immagini in bianco e nero. Eccoli là, i fratelli Marx, i vecchi fratelli ebrei. Non è più una citazione, come ai tempi delle parodie, ai tempi del mascherone di Groucho sul viso dei genitori di Virgil Starkwell: Hannah e le sue sorelle da una parte, Mickey e i suoi fratelli dall'altra. Non è una citazione, perché il cinema, dice Allen, è la vita, eccola che continua, che invita ad andare avanti, a «partecipare all'esperienza». Come diceva il medico ad Alvy Singer bambino, terroriz-

Michael Caine e Barbara Hershey. In alto, Woody Allen.

zato dall'idea che «l'universo si espande»: «Andrà avanti così per diversi miliardi di anni ancora, Alvy. E nel frattempo noi dobbiamo cercare di spassarcela, no?, finché dura». E anche ora Mickey, guardando al buio i tre fratelli, divinità siderali che ripetono all'infinito le loro gag, dice a se stesso: «Voglio godermela finché dura, anche se è un filo molto sottile per appenderci la vita». Dunque non aiuta l'analista, non soccorre la religione, solo il cinema protegge, grande narcotico insieme con l'amore, il quale saltella come un folletto dall'uno all'altra, anche all'interno di una stessa famiglia, mentre ogni pranzo del Giorno del Ringraziamento ci ricorda che è passato un anno e i vecchi genitori di Hannah ricercano sui tasti del pianoforte le melodie della giovinezza.
Interiors, tutto sommato, nonostante le parentele, è lontano: qui, oltre che a Manhattan, siamo su un isolotto confortevole, dalle fondamenta solide, la famiglia pur con rovelli e labirinti è un edificio che ha qualcosa di sacro. E ad accrescerne la capacità di coesione che va oltre la ramificazione dell'albero genealogico, come fece Cassavetes in *Minnie e Moskowitz* Allen inietta realtà nella finzione, e così la famiglia diventa anche la grande famiglia dei comici: il grado di pathos aumenta quando vediamo Mia Farrow attorniata sulla scena dai bambini che sono i suoi veri figli adottivi e quando la sorprendiamo ascoltare in trepido silenzio la madre vera Maureen O'Sullivan che rievoca i tempi andati in palcoscenico. E se si aggiunge che il padre, nel film, Lloyd Nolan, è nella realtà un famoso attore di cinema degli anni Trenta e Quaranta, che nel frattempo è uscito di scena per sempre consegnandosi al ricordo, come i fratelli Marx, in questa sua ultima emozionante caratterizzazione (al brindisi del primo pranzo sembra riprendere il discorso dell'analogo banchetto degli Ekdal, la famiglia dei comici in *Fanny e Alexander*), si ha la misura dello spessore poetico di *Hannah e le sue sorelle* e del cammino che ha fatto Woody Allen dal tempo delle sue citazioni di cinefilo nevrotico a oggi in cui celebra l'universo della rappresentazione rendendo omaggio all'arte oscura o imperitura dei commedianti. In tal senso il suo ultimo film, con vincoli di sangue più profondi, si collega al chapliniano *Broadway Danny Rose*, vibrante rivisitazione di uno scomparto del mondo popolato di tanti Calvero.
Se tutto, passata la soglia dei cinquant'anni, sembra momentaneamente riposare nel grembo degli affetti familiari, anche alla vecchia radice ebraica arriva una linfa nuova. Mentre la famiglia di Hannah pare aver perso qualsiasi contrassegno (sono intellettuali eccentrici ma perfettamente integrati) se non ci fosse la spia di quella Hannah con le acca che rimanda alla madre di Chaplin e alla Paulette Goddard del *Dittatore*, la famiglia di Mickey entra in campo con chiarezza quando questi prospetta l'idea di farsi cattolico: la madre si apparta sdegnata e non la vedremo mai, il padre aggredisce il figlio in due direzioni, rimproverandogli sbalordito l'abiura ma soprattutto spazientendosi quando Mickey gli chiede se non ha paura della morte («Finché ci sono, ci sono. E quando non ci sarò più non lo saprò»). Anche da questa parte, dunque, spesso sbertucciata e derisa (negli scritti di Allen ricorre sovente l'immagine dei genitori «inspiegabilmente sposati da quarant'anni, si direbbe solo per dispetto, che neanche del tempo riuscivano a parlare») arriva un segnale di saggezza e buonsenso.

Woody Allen e Mia Farrow.

Gli strali sono semmai in direzione del cattolicesimo, con quel sacco della spesa rovesciato dal quale saltano fuori un crocefisso, un ritratto della Madonna e un vasetto di maionese. E con quel Cristo, un po' indifferente e preoccupato, che rotea gli occhi: satira della spettacolarizzazione della religione quale è possibile vedere nella capitale del culto mormone a Salt Lake City, ma forse anche il curioso ricordo di un classico del muto sovietico (non c'era la carrozzella del *Potëmkin* in *Bananas*?), *Arsenale* di Dovzenko, dove dall'alto della sua icona il baffuto patriota ucraino dell'Ottocento Taras Scevcenko roteava gli occhi in segno di disapprovazione per essere stato annesso all'ideologia reazionaria dei nazionalisti di Kiev.
La tecnica del frammento, del pezzo corto, connaturata al primo Woody Allen, con gli anni ha raggiunto livelli molto alti di capacità compositiva. In *Hannah* i brevi capitoli titolati (e si pensa al Bergman di *Scene da un matrimonio*) sono le tessere di un mosaico che si configura sotto i nostri occhi; e c'è da dire che raramente si era vista sullo schermo, tassello dopo tassello, una New York così energica e vitale come le figure femminili che mette in scena, così priva di sentimentalismo e così inesorabile, misteriosa e struggente senza abbandoni, persino i muri scrostati hanno un fascino da incunabolo: una delle prove più stregonesche di Carlo Di Palma (è altrettanto esemplare negli interni, valga per tutte la sequenza delle tre sorelle a colazione). Allen si porta appresso, da sempre, la musica degli anni in cui nacque, del resto è la sua seconda natura che ha in odio il fragore e il clima allucinato delle discoteche (al disgusto per una serata rock in *Hannah* aggiunge: «Dopo aver cantato prenderanno degli ostaggi»). Harry James, Richard Rodgers, Count Basie, Cole Porter, Jerome Kern possono convivere con i concerti di Bach, insieme suggeriscono la nostalgia per la vita che se

ne va, la gratificante dolcezza di rammemorare, le piccole emozioni accanto al bicchiere di whisky.
Woody non è andato all'Ovest, ma è cresciuto lo stesso con il suo paese. Quando Umberto Eco, in quella sua celebre introduzione a *Saperla lunga* nel 1973 scriveva di non essere d'accordo con Moravia che giudicava «non umano» Allen rispetto a Keaton e Chaplin e quindi «inautentico», aggiungeva che «Allen è personaggio autentico proprio perché vive e rappresenta la propria inautenticità di abitante del Villaggio Globale della Cultura di Massa». Oggi quel pur acuto giudizio appare superato: il piccolo individualista anarchico, «prodotto della psicanalisi e della televisione», ha oltrepassato da tempo i confini del Villaggio Globale e si muove con l'ironica saggezza di un maestro nel territorio della grande tragicommedia in immagini, accanto a Chaplin e a Keaton.

Dianne Wiest e Max Von Sydow.

Hannah and Her Sisters
(Anna e le sue sorelle)

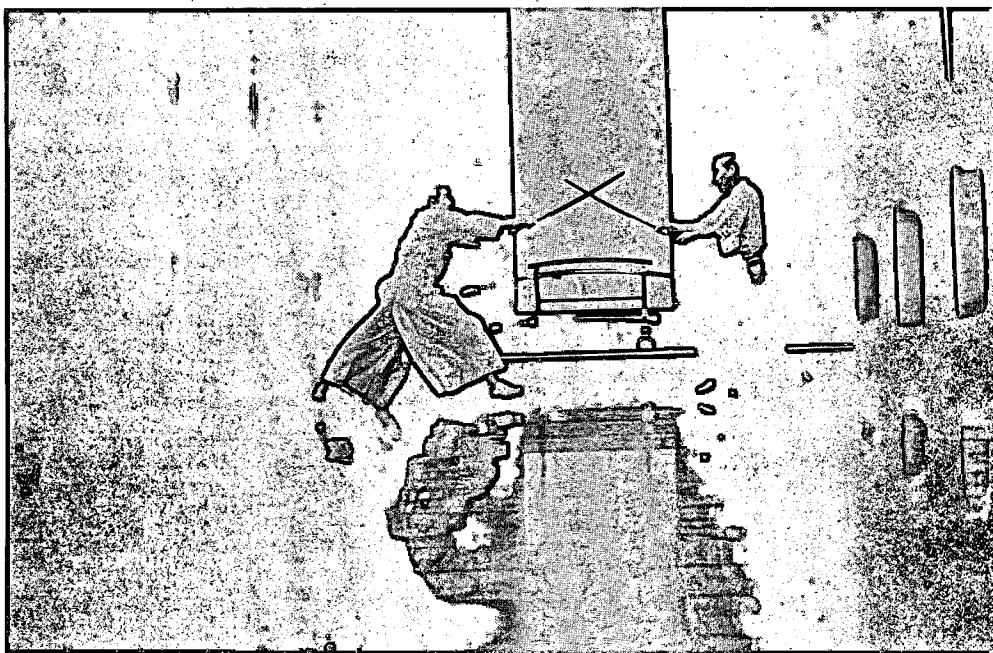
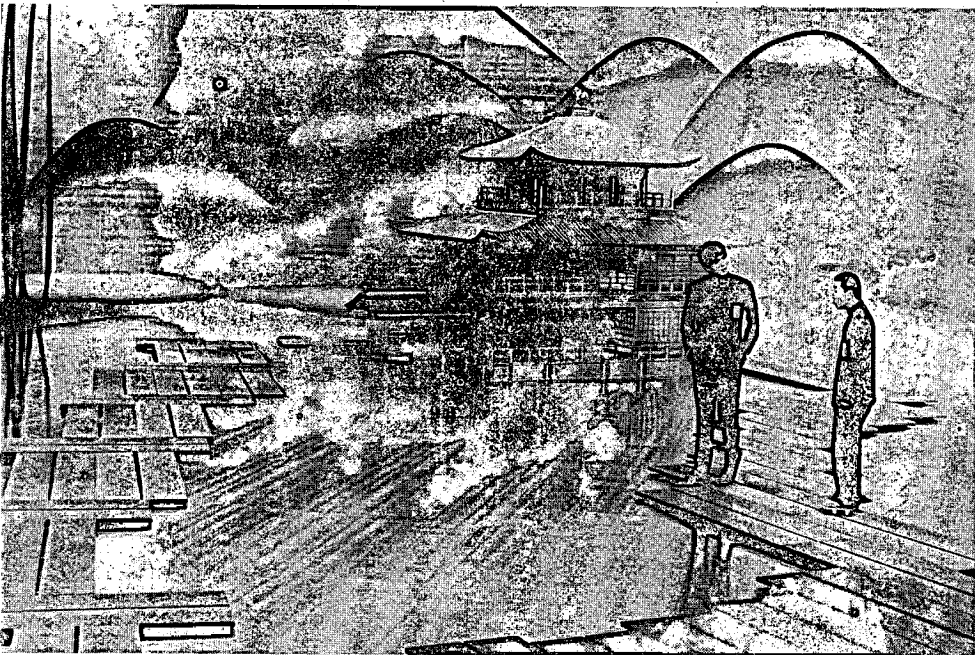
Stati Uniti, 1986. ***Regia***: Woody Allen. ***Sceneggiatura***: Woody Allen. ***Direttore della fotografia***: Carlo Di Palma. ***Montaggio***: Susan E. Morse. ***Aiuti regista***: Thomas Reilly, Ken Ornstein. ***Scenografia***: Stuart Wurtzel. ***Costumi***: Jeffery Kurland. ***Arredamento***: Carol Joffe, Dave Weinman. ***Musiche***: "You made me love you" di McCarthy e Monaco eseguito da Harry James, "I've heard that song before" di Cahn e Styne eseguito da Harry James, "Bewitched" di Rodgers e Hart, "Just you, just me" di Klages e Greer, "Where or when" di Rodgers e Hart, "Concerto per due violini e orchestra" di Bach eseguito dai solisti dell'Orchestra da camera di Sofia diretta da Vassil Kazandjiev, "Back to the apple" di Foster e Basie eseguito da Count Basie e la sua orchestra, "The trot" di Carter eseguito da Count Basie e la sua orchestra, "I remember you" di Mercer e Schertzinger eseguito da Dave Brubeck, "Madame Butterfly" di Puccini eseguito da coro e orchestra dell'opera di Roma con direttore d'orchestra John Barbirolli, "Concerto per clavicembalo in fa minore" di Bach eseguito da Leonhardt Gustav, "You are too beautiful" di Rodgers e Hart, "If I had you" di Campbell, Connelly e Shapiro eseguito da Roy Eldridge, "I'm in love again" di Cole Porter, "I'm old fashioned" di Kern e Mercer, "The way you look tonight" di Kern e Fields, "It could happen to you" di Burke e Van Heusen, "Polkadots and moonbeams" di Burke e Van Heusen, "Avalon" di Rose, Jolson e De Silva, "Isn't it romantic" di Rodgers e Hart. ***Interpreti***: Woody Allen (Mickey), Mia Farrow (Hannah), Barbara Hershey (Lee), Dianne Wiest (Holly), Michael Caine (Elliot), Max Von Sydow (Frederick), Maureen O'Sullivan (la madre di Hannah), Lloyd Nolan (il padre di Hannah), Carrie Fisher (April), Daniel Stern (Dusty), Leo Postrel (padre di Mickey). ***Produttore***: Robert Greenhut. ***Produzione***: Jack Rollins e Charles H. Joffe. ***Distribuzione***: Cde. ***Durata***: 105'.

Mishima: un falso d'autore

Simona Argentieri

Il film comincia con un'immagine che riflette fedelmente l'abitazione di Mishima: una costruzione bianca, ornata di stucchi liberty e di brutte statue pseudo-classiche che, senza soluzione di continuità, confina con la casa di legno, tipicamente giapponese, dei nonni. Una concretissima metafora, dunque, dell'incontro violento, sgradevole e senza possibilità di integrazione delle due culture occidentale e orientale, tema obbligato — e ormai estenuato — di ogni approccio al mondo culturale giapponese del dopoguerra, lacerato tra la fedeltà alla tradizione imperiale e la pressione brutale e ineluttabile delle trasformazioni economiche e tecnologiche, di cui in campo cinematografico Ozu è stato il sommesso, squisito, incomparabile cantore.

Ma Schrader, a partire da questa cornice storica, ha voluto sviluppare il suo film-saggio su un terreno dichiaratamente psicologico e interiore: nelle interviste parallele al film ha più volte sottolineato le qualità psicopatologiche di Mishima, definendolo «uno schizofrenico che passava da una contraddizione all'altra... uno strano omosessuale che riusciva a sfuggire alla depressione con una frenetica organizzazione della sua vita tra esibizione e azione». Concetti e modelli psicopatologici, dunque, dichiaratamente occidentali, perfettamente aderenti alla più classica teoria psicoanalitica. Sembrerebbe, grazie al caso Mishima, che si possa dare una risposta positiva a un sottile interrogativo: il funzionamento dell'inconscio è davvero universale? Umani di ogni cultura siamo davvero uguali di fronte alle angosce di separazione e di morte, ai conflitti degli istinti, alle tensioni dei processi di sviluppo?

Certo è che anche ai nostri occhi non ingenui, nel 'mistero' dell'anima giapponese il già misterioso mondo delle profondità psichiche appare ancora più oscuro. Per restare sul terreno cinematografico, possiamo pensare alle inquietanti discese agli inferi dell'inconscio di Oshima, che sembrano vertiginosamente prima confermare e poi subito contraddire i nostri tentativi di capire in chiave analogica, con i nostri consueti strumenti interpretativi, le vicende interiori dei personaggi: lo scontro tra generazioni e la caduta degli Dei familiari della *Cerimonia*, il conflitto fatale tra i sessi dell'*Impero dei sensi*, il peso morale della responsabilità e della colpa di *Furyo*. Certo non sono qui in discussione i tanti fertilissimi esempi di studio e di conoscenza che nel corso del tempo sempre si sono scambiati nei due sensi tra Oriente e Occidente; ma piuttosto ci si chiede se i principi dell'accadere psichico, al di là delle apparenze, seguono invece nel paese del Sol levante le nostre stesse leggi. Tanto più che nel nostro

tradizionale rapporto con il remoto Giappone siamo esposti a due opposti rischi: quello di usare l'Oriente come luogo di proiezione delle nostre parti sconosciute, dell'estraneità e della diversità; oppure, al contrario, per tentare di negare l'inquietudine di ciò che è ignoto, di ridurre sbrigativamente tutto il mondo giapponese a schemi e modelli già noti.
Occorre dire che, per il momento, non sembra che siano riusciti a sfuggire a questa trappola neppure i pochissimi psicoanalisti giapponesi (una trentina) che sembrano fornire troppo rapide e rassicuranti conferme di 'uguaglianza'. Se poi sono gli artisti ad accostarsi al Giappone (Yourcenar, Barthes...) quel che accade non è lo svelamento del mistero, ma un nuovo atto creativo, che nasce da quell'incontro senza spiegarlo. Così come è accaduto in direzione opposta — a mio parere — con le splendide 'letture' shakespeariane di Kurosawa, nelle quali proprio nei momenti in cui tutto sembra penetrato e riconosciuto, poi invece sfugge e si riconfonde e il senso della distanza e della diversità si fa ancora più drammatico.
Aggiungiamo che Mishima è l'autore giapponese più conosciuto in Occidente (premio Formentor, candidato al Nobel), il più tradotto (eppure non certo il più significativo) e parallelamente — più come personaggio che come artista — è stato oggetto di una sorta di coazione a interpretarlo in tutte le chiavi: politica, sociologica, storica, estetica, psicopatologica...
La prova di Schrader sul fenomeno Mishima, dunque, era inevitabilmente molto attesa ed è arrivata l'anno scorso sugli schermi di Cannes con un accompagnamento impressionante di pubblicità, saggi, interviste, riferimenti critici e culturali. Ricordiamo che l'accoglienza della critica fu allora abbastanza unanime: nessuna polemica, ma neppure grandi entusiasmi; piuttosto, un tiepido apprezzamento.

Koichi Sato e Yasosuke Bando. Accanto, Toshiyuki Nagashima.

Schrader ha articolato il film intorno alle ultime ore della vita di Mishima con un taglio asciutto e documentaristico: dal risveglio, quando rifiuta la colazione in ordine al progetto di sventrarsi, fino al momento della morte di fronte alle telecamere della televisione. Questa cronaca è continuamente intercalata da altri due livelli narrativi, per i quali l'autore ha scelto anche stili espressivi diversi: un bianco e nero suggestivo per i flashback biografici dell'infanzia e della giovinezza e una fotografia fortemente caratterizzata dal colore per le ricostruzioni dichiaratamente teatrali di alcune sue opere letterarie (*Il padiglione d'oro, La casa di Kyoko, Cavalli in fuga*) scelte però più in funzione esplicativa che artistica.

All'origine del destino di Mishima Schrader puntualmente segnala il trauma della separazione dalla madre e l'amorosa tirannia della vecchia nonna, che costringeva il bambino in un clima di lusso, malattia e solitudine. Come pure compare esplicitamente la scena dell'eccitazione morbosa di Mishima bambino di fronte al San Sebastiano di Guido Reni, immagine tipica delle fantasie sado-masochistiche omosessuali. Questi sono temi classici dell'interpretazione psicoanalitica occidentale, già esplicitamente evidenziati da Mishima stesso nella sua non certo ingenua autobiografia sentimentale *Confessioni di una maschera*. La tesi del regista è che la creazione artistica di Yukio Mishima sia la diretta espressione dei traumi e della nevrosi infantile e che tutto ciò rappresenti la premessa della ineluttabile conclusione suicida.

Fornendo continuamente le 'garanzie' di esatte citazioni dell'autore stesso, affidate a una voce fuori campo, Schrader racconta l'ossessione di Mishima di trasformare se stesso in una creazione artistica, di conciliare la letteratura e l'azione, il corpo e la parola, fino a che lo spettacolare suicidio

rituale, il *seppuku*, di cui la sua intera vita appare il preludio, finirà col rappresentare la più totale delle sue opere. Non si può considerare illegittimo questo tentativo di tracciare connessioni tra vicende inconsce e processi creativi, eventi infantili e scelte di vita; tuttavia, questi nessi nella realtà non sono mai lineari, né esaustivi, né banalmente causali. Non cessa di stupirci, ad esempio, il fatto che gli stessi traumi reali possano produrre in diversi individui percorsi e organizzazioni psichiche diversissimi e soggettivi. Nel *Mishima* di Schrader, invece, tutti i conti tornano fin troppo e il teorema interpretativo risulta troppo logico e coerente. Per questo, forse, nonostante che il film sia frutto della collaborazione con tanti giapponesi e basato su una evidente ricerca attenta e impegnata, nonostante che sia stata fatta la difficile scelta di mantenere in lingua giapponese tutto il parlato, l'opera rimane sostanzialmente occidentale e trasmette una sottile sensazione di processo imitativo e di falso d'autore.
Non basta a conferire autenticità a queste tesi esplicative il fatto che a sostegno si possano addurre tantissime 'prove' e autointerpretazioni psicologiche fornite da Mishima stesso, poiché semmai dovremmo dire che la sensazione di artificiosità già si percepisce anche in molte sue opere e nella sua personalità stessa, disperatamente tesa a costruire un 'falso sé' grandioso e idealizzato che potesse sanare la dolorosa sensazione del vuoto interiore. È significativo, inoltre, che il regista — nella sterminata, prolifica produzione artistica di Mishima: teatro, poesia, narrativa, critica d'arte... — abbia scelto non un romanzo sottile e inquietante qual è, ad esempio, *Neve di primavera*, ma un'opera artificiosa e didascalica come *Il Padiglione d'oro*, che sembra scritto per l'esportazione in occidente, con spiegazioni esplicite come quelle sul significato dell'ikebana, infarcito di vistose esche interpretative psicologiche come l'associazione causale tra l'impotenza sessuale del protagonista e il conflitto di attrazione-repulsione per il seno materno; oppure la metafora, troppo presto svelata, che il Padiglione d'oro, ideale irraggiungibile di bellezza che deve essere distrutto dal fuoco, rappresenta simbolicamente il corpo della madre.
Occorre riconoscere che Schrader — regista di non troppo luminosa storia, forse troppo preoccupato di fornire una prova rigorosa — ha fatto il massimo sforzo per espungere dal suo film ogni seduzione esotica e ogni concessione estetica. Così, il mitico Padiglione d'oro, simbolo per Mishima dell'estrema idealizzazione del bello, è ridotto a uno schematico modellino; e anche le altre due opere citate vengono rappresentate in gelidi e metaforici interni, mentre i pochissimi esterni sono stravolti sapientemente dalla fotografia con un uso totalmente irreale del colore, più falsi e artificiali delle ricostruzioni scenografiche. Tanta sobrietà emana, alla fine, una sensazione asfittica e claustrofobica (forse intenzionale) che si accentua con le luci rosa-shocking della *Casa di Kyoko*, in cui l'uso del nudo nel rappresentare la vicenda sado-masochistica del protagonista, così inconsueto nella cultura erotica giapponese, assume una connotazione sgradevole e impropria.
Accade perciò che l'apparente dialettica dei tre livelli narrativi — cronaca, flashback biografici, ricostruzioni di opere letterarie — non si articoli secondo una contrapposizione dialettica di vero/falso, reale/irreale; ma tutto assuma una stessa connotazione rigida e astratta. Questa sostanziale monotonia espressiva corrisponde, penso, allo sforzo doloroso e fallimen-

Ken Ogata.

tare di Mishima stesso di integrare, dentro e fuori di sé, arte e realtà, pensiero e azione, corpo e mente, «penna e spada». Proprio dalla lettura di sue opere quali *Il Padiglione d'oro*, però, nasce il sospetto che il vero dramma di Mishima non fosse quello dichiarato della diversità, dell'eccezionalità sia pure abnorme e mostruosa di cui sono portatori i suoi protagonisti (il piede deforme, la balbuzie, la perversione sessuale...), ma fosse invece il dramma della mediocrità, di cui egli si sentiva a volte acutamente consapevole. Un'ansia della mediocrità che tentava di compensare con l'eccesso e una carenza del senso dell'identità personale che cercava riscatto in un solo gesto finale, che risignificasse la sua intera esistenza. In conclusione, temo che il film di Schrader abbia finito con il lasciare tutti insoddisfatti: i cultori di Mishima, che anziché una interpretazione originale o un approfondimento hanno piuttosto visto un rigido 'sommario' della sua vita; e anche coloro che, senza specifiche competenze o retroterra culturali, si accostavano al fenomeno Mishima per la prima volta e ne hanno ricevuto un'impressione di pesantezza e di fondamentale estraneità. Tutto è troppo 'spiegato' e insieme non comunicato sul piano delle emozioni, neppure quelle della diversità e del mistero.

Riguardo al finale del film, probabilmente è giusto che la narrazione si interrompa proprio nel momento in cui Mishima sta per infliggersi il mortale sventramento, poiché il senso di questo gesto è stato già troppo consumato nell'attesa; nella rappresentazione realistica non sarebbe restato — come è stato scritto — che il kitsch di due teste mozze sulla moquette, nella generale indifferenza degli spettatori. Ma insieme alla scena del *seppuku* rituale, resta fuori dal film il senso profondamente giapponese della morte e del suicidio, come espressione altissima del senso di sé, atto esistenziale iscritto nel senso di ineluttabilità delle vicende umane e nel riconoscimento dell'inarrivabile specifica bellezza dell'effimero.

Sarebbe stato giusto invece riconoscere a Mishima almeno l'autenticità della sua tensione verso il sublime, il fascino di certe sue squisite immagini sensoriali, le scintille di vera bellezza che possiamo trovare in alcune sue pagine. Ma soprattutto sarebbe stato giusto riconoscergli che — dietro l'esibizionismo e la volgarità del gesto — si esprimeva in lui misteriosamente quel senso onorevole della nobiltà della morte dell'eroe giapponese sconfitto, che non potremo mai ridurre al solo *thanatos* freudiano.

Mishima

Stati Uniti, 1985. ***Regia:*** Paul Schrader. ***Soggetto:*** Chieko Schrader. ***Sceneggiatura:*** Paul e Leonard Schrader. ***Fotografia*** (colore e b/n): John Bayley. ***Montaggio:*** Michael Chandler. ***Aiuto regista:*** Koichi Nakajima. ***Scenografia:*** Eiko Ishioka. ***Costumi:*** Etsuko Yagyu. ***Sonoro:*** Leslie Shatz. ***Musica:*** Kurt Munkacsi. ***Interpreti:*** Ken Ogata (Yukio Mishima), Masayuki Shionoya (Morita), Hiroshi Mikami (primo cadetto), Junya Fukuda (secondo cadetto), Shigeto Tachihara (terzo cadetto), Junkichi Orimoto (generale Mashita), Naoko Otani (la madre), Go Riju (Mishima a 18-19 anni), Masato Aizawa (Mishima a 9-14 anni), Yuchi Nagahara (Mishima a 5 anni), Haruku Kato (la nonna), Yasosuke Bando (Mizoguchi), Hisako Manda (Mariko), Koichi Sato (Kashiwagi), Kenji Sawada (Osamu), Reisen Lee (Kiyomi), Setsuko Karasuma (Mitsuko), Tedanori Yokoo (Natsuo), Toshiyuki Nagashima (Isao), Hiroshi Katsuno (tenente Hori), Naoya Makoto (istruttore di Kendo), Iroki Ida (Izutsu), Ryo Ikebe (inquisitore). ***Produttori:*** Mata Yamamoto, Tom Luddy. ***Produzione:*** Zeotrope Studios, Filmlink International, Lucasfilm Ltd. ***Distribuzione:*** Pic. ***Durata:*** 155'.

in libreria:

Filmlexicon degli Autori e delle Opere

Nove volumi, L. 321.000 (IVA inclusa)

* * *

Il cinema muto italiano

a cura di Vittorio Martinelli

sono usciti:

I film del dopoguerra/1919
pp. 311 L. 10.000

I film del dopoguerra/1920
pp. 421 L. 16.000

I film degli anni venti/1921-1922
pp. 560 L. 20.000

I film degli anni venti/1923-1931
pp. 440 L. 20.000

Centro Sperimentale di Cinematografia
Via Tuscolana 1524, 00173 Roma - Tel. 746941

CINETECA

Suspense (1913) di Phillips Smalley*

Paolo Cherchi Usai

Alcuni capolavori del cinema hanno il privilegio e, al tempo stesso, la sfortuna di essere stati realizzati in periodi di transizione. Troppo all'avanguardia rispetto ai ritmi evolutivi nelle forme del racconto, ma già in ritardo sulle conquiste tecniche annunciate dai contemporanei, certi film hanno acquisito la fama di opere anticipatrici, profetiche, trascurate dal pubblico o stravolte dai produttori. È il caso di *Häxan* (1922) di Benjamin Christensen, un documentario di finzione che ha scrupolosamente custodito fino a oggi i suoi enigmi; oppure — per rimanere nell'ambito nordico — di *The Wind* (1928) di Victor Sjöström, ritirato poco prima dell'uscita negli Stati Uniti e riproposto, senza successo, in edizione sonorizzata. Queste pellicole hanno oggi acquisito la dignità del 'classico', secondo una consuetudine storico-critica che vuole valorizzare l'opera di genio quanto più essa è 'maledetta', sfortunata, eccessiva (l'ultimo Stroheim; Tod Browning; in epoca recente, *Heaven's Gate* di Michael Cimino). Per questo, forse, un film straordinario qual è *Suspense* (1913) di Phillips Smalley è rimasto per decenni inosservato, ai margini della turbinosa e incontrollata corrente di rivalutazioni che ha portato alla superficie prove eccentriche ma disordinate, rarità stracolme di idee quanto irrisolte sul piano strutturale. Presentato dalla Rex Motion Picture Company il 28 giugno 1913 — l'anno di *Tigris*, di *Det hemmelighedsfulde X*, di *Ingeborg Holm* — questo film da un rullo si trovò indifeso di fronte alla crescente fortuna del lungometraggio, nato nel 1910 con *Den hvide Slavehandel* di Alfred Lind e accolto, dopo qualche incertezza, dal mercato americano. *Suspense* è un *thriller* dalla trama convenzionale, che non dà spazio a interpretazioni inerenti l'ideologia o la psicoanalisi e che non precorre la poetica di alcuna avanguardia. Il regista, Phillips Smalley, non è (per il momento) un *autore* nel senso stretto del termine: non ha mai avuto problemi con le società di distribuzione, non ha prodotto film memorabili, non inseguiva progetti di *grandeur*. Le storie del cinema gli dedicano poche righe accanto a Lois Weber, nota soprattutto per i suoi film di denuncia sociale e per il fatto di essere una donna, una delle prime a esprimere la propria personalità dietro la

---

* Questo articolo è il risultato di un lavoro in collaborazione con Alain Lacasse e Suzanne Richard (Université Laval, Québec) nell'ambito di un progetto di ricerca sull'evoluzione del montaggio nel cinema dei primi tempi organizzato dal "Projet d'analyses filmographiques". Per gli ingrandimenti di fotogrammi a complemento del testo, © National Film Archive, London/Projet d'analyses filmographiques, Québec.

macchina da presa dopo Alice Guy, Anna Hofman-Huddgren e Grace Cunard. Per qualche tempo, sulla scorta di questa fama, *Suspense* fu accreditato a entrambi, nella speranza inconsapevole di offrire un'identità estetica a un cortometraggio altrimenti isolato, 'inspiegabile'. Oggi *Suspense* è accreditato al solo Smalley, ma nessuna filmografia tra quelle (parziali) finora pubblicate ne fa menzione; ed è probabile che il costante abbinamento dei due nomi fosse in realtà dovuto al loro matrimonio, avvenuto nel 1905 (la Weber stava interpretando *Why Girls Leave Home*[1] per una compagnia teatrale ambulante) dopo una settimana di furioso corteggiamento di parte maschile.
L'unione fu, indirettamente, all'origine del successivo esordio cinematografico. Le compagnie teatrali erano riluttanti ad assumere coppie sposate, e i coniugi stavano preparandosi a condurre esistenze separate finché l'attrice Ellen Terry non li dissuase dal proposito preconizzando — con tutte le incognite delle carriere parallele — la precoce fine del loro matrimonio. L'industria del cinema non era governata da analoghe clausole, e gli Smalleys (così li chiamavano nell'ambiente degli artisti) entrarono dapprima alla Reliance e poi alla Rex, la compagnia di Edwin S. Porter. Dopo decine di sceneggiature, di interpretazioni e di regie della seconda unità agli ordini di Porter, il pioniere di *The Great Train Robbery* andò a dirigere film per conto di Adolph Zukor. Phillips Smalley e Lois Weber colsero al volo l'opportunità rilevando il pacchetto azionario della Rex, una delle più prestigiose società indipendenti americane del periodo[2].
La forsennata produzione di quegli anni (dai duecento ai quattrocento film secondo la Weber; ne sono stati identificati, fino ad ora, cinquanta) vide Smalley condividere e scambiare gli incarichi di maggiore responsabilità con la consorte, la cui stagione creativa fiorì comunque dopo il 1914. *Suspense* appartiene dunque alla fase formativa dei *partner*; ma il film si presenta già, stilisticamente, come un punto di arrivo nella loro carriera. Non vi si trova nulla, dal punto di vista visivo, della Lois Weber successiva. Smalley la diresse quale protagonista, prendendosi tante libertà nell'uso della macchina da presa quante nessuno aveva mai osato fare fino ad allora.
La trama di *Suspense* ha la semplicità dell'aforisma. Una madre, lasciata sola in una casa di campagna dal marito che si è recato, come ogni giorno, in ufficio, è preoccupata dalla presenza di un vagabondo che si aggira nelle vicinanze; telefona al coniuge, ma è già troppo tardi: l'uomo è entrato nell'abitazione, ha fatto razzia della dispensa ed è eccitato dal terrore della giovane donna, che teme per la propria sorte e per l'incolumità del suo bambino. Il marito si precipita a salvarla rubando un'automobile, è inseguito dalla polizia e dal proprietario della vettura e giunge un attimo prima che accada l'irreparabile.
Ci troviamo di fronte, come si vede, a un concentrato dei modelli narrativi del primo cinema: il malvagio e la bella assediata, l'eroe che corre in suo aiuto, l'equivoco, l'inseguimento, l'insperata (ma inevitabile) salvezza. Il

---

[1] Richard Koszarski, *The Years Have Not Been Kind to Lois Weber*, «Village Voice», 10 novembre 1975.

[2] «Motion Picture Magazine», marzo 1921. Intervista di Aline Carter a Lois Weber.

film più citato al riguardo, *The Lonely Villa* (1909) di David W. Griffith non è che la più coerente applicazione di uno schema riprodotto in decine di drammi che dovevano comprimere il racconto in un quarto d'ora di proiezione e che avevano trovato nell'arte della fuga (a sua volta desunta dalla comica) una soluzione ideale, che consentiva a un tempo di rispettare un centro d'attenzione — la salvezza dell'innocente — e di sviluppare intorno a esso una quantità di avvenimenti laterali, visti come ostacoli o come fortunate coincidenze che impedivano dapprima il lieto fine e lo rendevano d'improvviso, contro ogni aspettativa, possibile.

Le isolate eccezioni a questo 'canone della fuga', rivelavano, più che una volontà di superare tale modello, l'autorità che esso aveva acquisito nella produzione drammatica corrente. Così accade in *L'incendiaire* (1905) della Pathé: un altro vagabondo inseguito per le campagne dai contadini che lo accusano di aver dato fuoco a un fienile. Contrariamente alle consuetudini del genere l'uomo è preso, legato a un cappio e impiccato. Una donna caritatevole, a questo punto, gli salva la vita tagliando il nodo scorsoio e facendo rifugiare lo sventurato in un accampamento di nomadi; ma l'eccezione (il culmine del dramma a film non terminato, l'imprevedibile colpo di scena, la feroce sequenza dell'esecuzione capitale, azioni parallele descritte in una stessa inquadratura grazie alla profondità di campo) conferma la regola.

Suspense segue diligentemente ogni tappa di tale percorso, dal felice scioglimento finale agli eventi intermedi che sembrano impedirne la realizzazione (due sole occasioni, questa volta, la cui evidenza denota una volontà di rarefazione della linea narrativa, un'estrema riduzione, al limite dell'astratto, dello schema previsto): il protagonista che rischia di essere catturato dalla polizia (ogni momento è prezioso, non c'è tempo per spiegare ai poliziotti l'accaduto), un uomo che attraversa incautamente la strada accendendosi una sigaretta ed è investito dall'automobile del fuggiasco (il quale rischia così di uccidere un individuo per la salvezza di un'altra vita). Grazie al cielo il passante se l'è cavata con qualche contusione, e può riprendere il cammino mentre la vettura si allontana in una nuvola di polvere.

Entrano in gioco, a questo punto, le trasgressioni alle regole. Nulla avrebbe impedito a Smalley di portare a termine la narrazione ripetendo ciò che tutti i predecessori avevano fatto: una scena iniziale di serenità familiare, il pericolo incombente, le panoramiche sull'auto in corsa, un coscienzioso montaggio alternato dalla stanza in cui è rinchiusa la vittima al marito che corre a salvarla, all'intruso che sta per realizzare il proprio disegno criminale: tutte sequenze che i drammi Gaumont risolvevano in inquadrature in campo totale, nella penombra; che la Nordisk ravvivava con personaggi ripresi allo specchio; che Griffith avrebbe reso più efficaci ricorrendo a improvvisi primi piani e mantenendo tuttavia la macchina da presa appoggiata al suolo su un treppiede, perpendicolarmente alla scena, secondo un'abitudine che si insiste a voler definire 'teatrale' (ma che teatrale, in molti casi, non è, se non altro a causa del diverso rapporto nelle distanze fra l'osservatore, l'interprete e lo sfondo). *Suspense* rispetta i modelli già noti in una sola occasione, all'apparire del vagabondo nei pressi della casa, sulla strada; e l'inquadratura, di per sé aderente alla cadenza del racconto, neppure verrebbe notata se la sua concezione

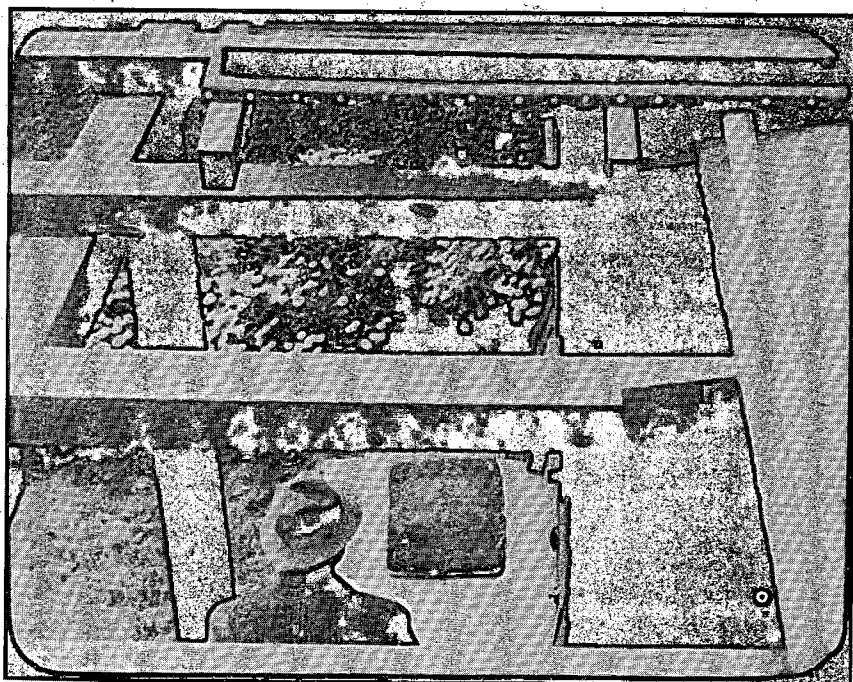



Figura 1

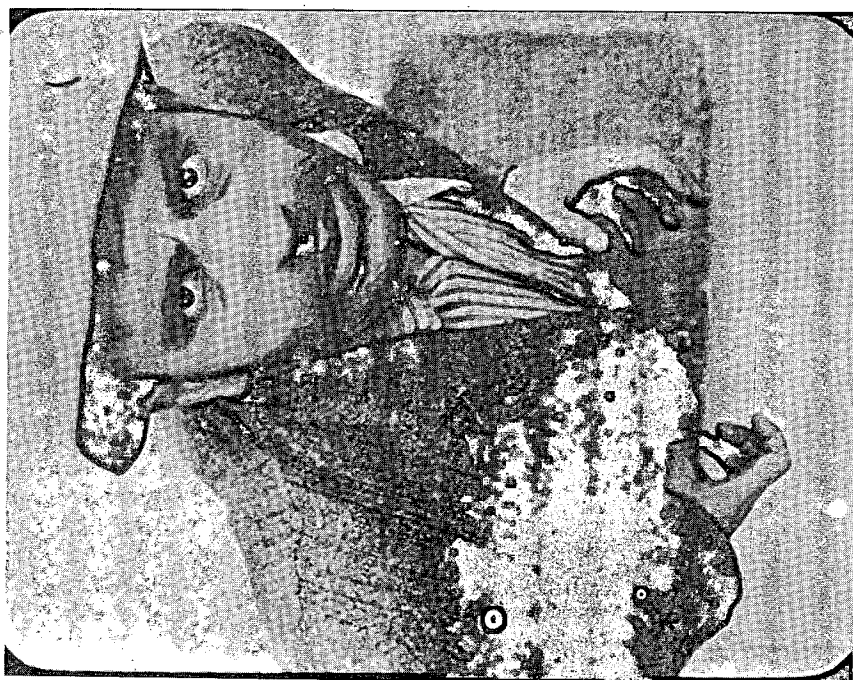



Figura 2

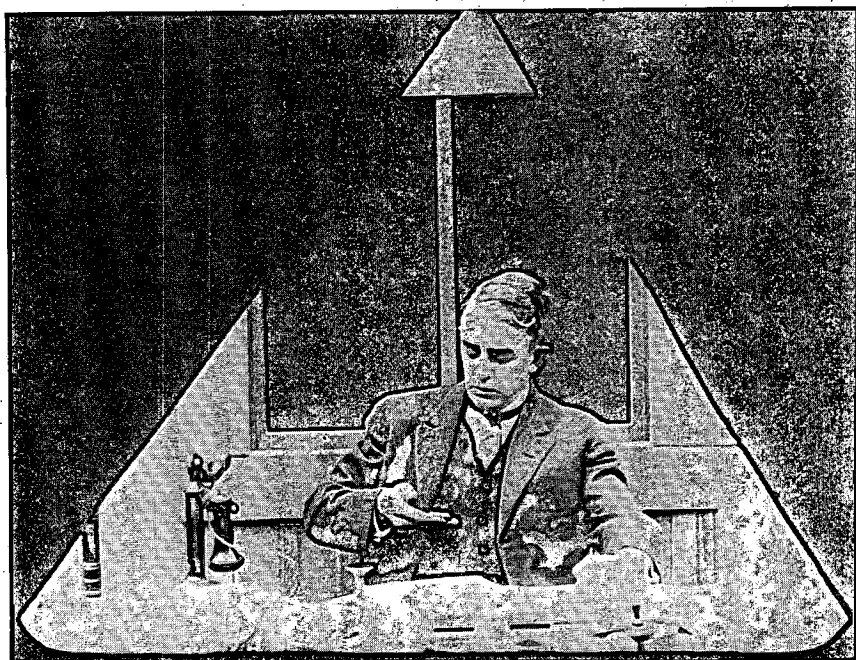



Figura 3

neutralmente 'descrittiva' non fosse in così stridente contrasto con le immagini che la seguono.
L'uomo si sta ora avvicinando all'ingresso dell'abitazione; ma il suo arrivo non è visto in prospettiva frontale, davanti alla porta, o laterale, né in un'improbabile — ma, di fatto, possibile — soggettiva della madre. L'obiettivo si trova invece sopra le travi del patio, inclinato a quarantacinque gradi rispetto al suolo (figura 1). La scelta, nel 1913, non era di per sé nuova: inquadrature a forte angolazione erano state utilizzate per la prima volta, nel cinema a soggetto, in *De fire Djævle* (1911) di Robert Dinesen, Alfred Lind e Carl Rosenbaum, e trasformate in vere e proprie soggettive dall'alto e dal basso in *Den Stærkeste* (1912) di Eduard Schnedler-Sørensen. Ma la posizione della macchina da presa in questa fase di *Suspense* non ha alcuna giustificazione pratica, non trattandosi né di una soggettiva né della ripresa di un personaggio o di un oggetto che, per un motivo qualsiasi, non avrebbe potuto essere inquadrato altrimenti (il trapezio in *De fire Djævle*; la folla degli astanti vista, alla sommità di una bizzarra giostra, dal protagonista di *Den Stærkeste*).
Ancora pochi istanti, e il vagabondo è sulla porta. Sente che c'è qualcuno e alza il capo verso la finestra dalla quale si presume giungano voci e rumori. L'obiettivo è ora all'altezza di questa finestra, in perfetta *plongée* sulla stuoia che si trova dinanzi all'uscio. Il punto di vista è così inconsueto che si stenta, sulle prime, a identificare ciò che è entrato in campo da sinistra; lo si riconosce — è il viandante — solo nel momento in cui egli alza il capo, le mani già pronte ad azioni aggressive, come in una folgorante rivelazione della presenza femminile in un luogo così desolato. Ma la donna non è affacciata alla finestra, e l'inquadratura non è neppure

Figura 4

questa volta una soggettiva; né potrebbe esserlo, poiché la stuoia è vista in verticale e l'obiettivo si trova perciò in posizione parallela rispetto al muro esterno dell'abitazione (si provi, per trasformare l'immagine in una potenziale soggettiva, a ruotare la figura 2 fino a far diventare il margine destro del fotogramma la base del rettangolo: l'effetto è di stupefacente intensità). La portata di un criterio descrittivo così estremo è duplice. Da un lato, esso attribuisce all'architettura una funzione 'partecipante' nel racconto alla quale i personaggi sono viceversa (questa volta per motivi concreti) sottratti: il coniuge che non vede, e può solo immaginare, la minaccia del bruto; la donna al telefono; il malvivente che fissa il proprio sguardo sul luogo che rivela l'esistenza di una donna sola. Dall'altro esso 'costringe' il fotogramma a farsi interprete della tensione provocata dalla vicenda, dapprima rovesciando la gerarchia espressiva delle due dimensioni (il lato lungo del rettangolo sulla direttrice della porta, quello corto che nasconde appena l'uscio), poi stravolgendo il senso dell'orientamento dello spettatore (nell''incomprensibile' rotazione dell'obiettivo rispetto a ogni punto di vista consueto), infine frantumandosi in *due* luoghi e in *tre* situazioni diverse (figura 4) dopo averne mostrata una, limitata da un fascio luminoso che inquadra il personaggio principale (figura 3).
La soluzione del mascherino triangolare (il cono di luce prodotto da una lampada) è una geniale variante alle molte applicazioni di un espediente assai comune durante il primo decennio del secolo, per lo più utilizzato allo scopo di celare i particolari indesiderati di un'inquadratura (due strisce verticali ai lati del quadro, per nascondere le figure dei guardiani che tengono a bada un maiale: le loro mani si intravedono nel finale 'emblematico' di *The Pilfered Porker*, 1905, di Cricks & Martin) e impiegato

qualche volta per concentrare l'attenzione su un particolare della scena o per simulare, come in questo caso, una fonte luminosa (il mascherino trapezoidale per la luce di un faro nel film Pathé del 1905 *Un drame en mer*). Per di più le azioni parallele mostrate contemporaneamente sullo schermo nella sequenza della telefonata fra i coniugi evitano che il *tour de force* tecnico si trasformi in un esercizio di maniera. Il montaggio di *Suspense*, assai veloce (benché non così rapido come accade talvolta in Griffith), non consentiva d'altronde di fare diversamente. Poiché tre erano i poli del racconto (l'ufficio, poi la strada; la camera da letto di lei; le stanze percorse dallo sbandato), l'alternare le direzioni di ripresa dell'inseguimento tra il marito e la polizia avrebbe reso la sequenza troppo affollata di raccordi; Smalley la riassume nell'immagine degli inseguitori sullo specchio retrovisore dell'auto in corsa, nitida sulle lunghe distanze come nei dettagli (figura 5), un'innegabile fonte di piacere per lo sguardo.
I rapporti dimensionali giocano, del resto, un ruolo centrale in tutto il film. Il passante travolto dall'automobile si trova davanti all'obiettivo, a metà figura, e cade sotto l'urto di un veicolo che abbiamo visto approssimarsi e 'comprimere' l'attore contro la macchina da presa. Analogamente, nel momento in cui l'aggressore sale le scale per raggiungere la stanza in cui la donna si è barricata, il suo viso si avvicina fino a coprire la maggior parte del fotogramma. Quando egli ha raggiunto la porta, infine, e si apre a pugni un varco per girare la chiave nella serratura, la sua azione è vista — prima che lateralmente (figura 6) — di fronte: l'ultima barriera che lo separava dalla vittima designata è venuta meno; le urla di lei sono l'estrema reazione allo sguardo che penetra attraverso la breccia come un messaggio di violenza e di morte.
Il delicato equilibrio fra la pluralità dei luoghi in cui si svolge *Suspense* (pure se condensati al termine in un unico luogo, la casa) e la moltiplicazione di punti di vista che non hanno alcuna relazione né con i personaggi né con i dati dell'esperienza (nel triplo schermo, nelle prospettive ricavate da luoghi nodali dell'architettura domestica) rimane tale se si considerano le motivazioni ad agire da parte di ciascuna figura. Si è già detto del marito che sta inseguendo la salvezza della sua famiglia, ma che si sottrae nello stesso tempo all'arresto dopo aver commesso un furto; la moglie, da parte sua, difende la vita del bambino prima che la propria dignità; il vagabondo, infine, è attratto dallo stimolo sessuale ma si attarda a mangiare provviste in cucina: e la sua determinazione ad agire è aumentata, anziché mitigata, dalla reazione della vittima, alla quale l'uomo — in un dettaglio di forte impatto visuale — ha appena reciso il filo del telefono, all'esterno della stanza.
Tante ramificazioni di motivi, intrecciate ai gesti delle persone, finiscono con il rendere *Suspense* una sorta di teorema della necessità. L'implacabile, fulminea progressione degli eventi — un tremendo ascendere della tensione verso l'attimo risolutivo, la salvezza o la fine — si riflette sulla struttura ritmica di un racconto che dà per scontate le soluzioni figurative più audaci. Alcune di esse sarebbero apparse, altrove, come altrettanti indizi di smisurato volere, di retorica dell'intuizione gratuita, mentre si presentano qui come le immagini di un mondo in cui l'incredibile e l'immotivato sono divenuti l'ordine del mondo; dove ogni casa è isolata; dove ogni donna è sola, ogni marito è lontano e ogni malvagio è alla porta,

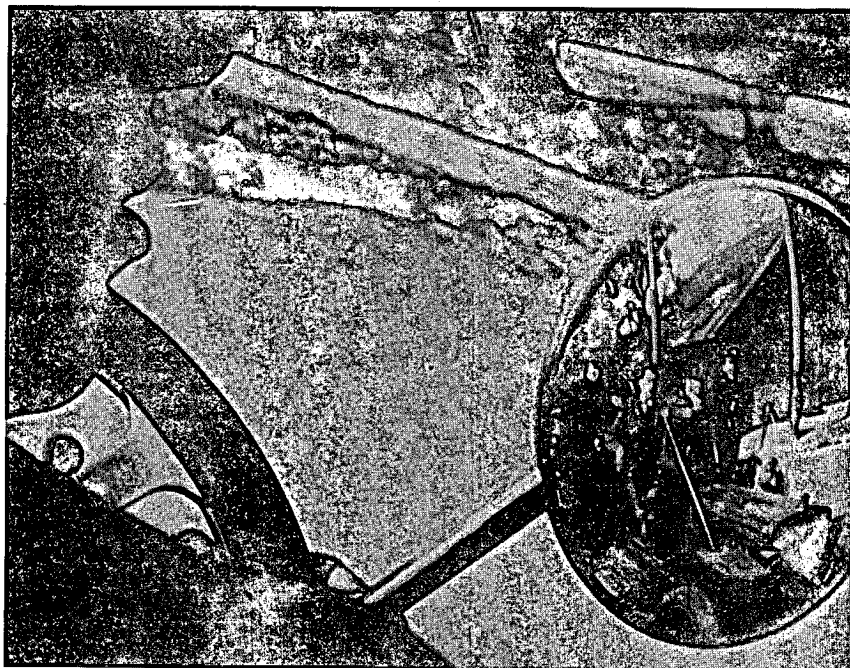



Figura 5

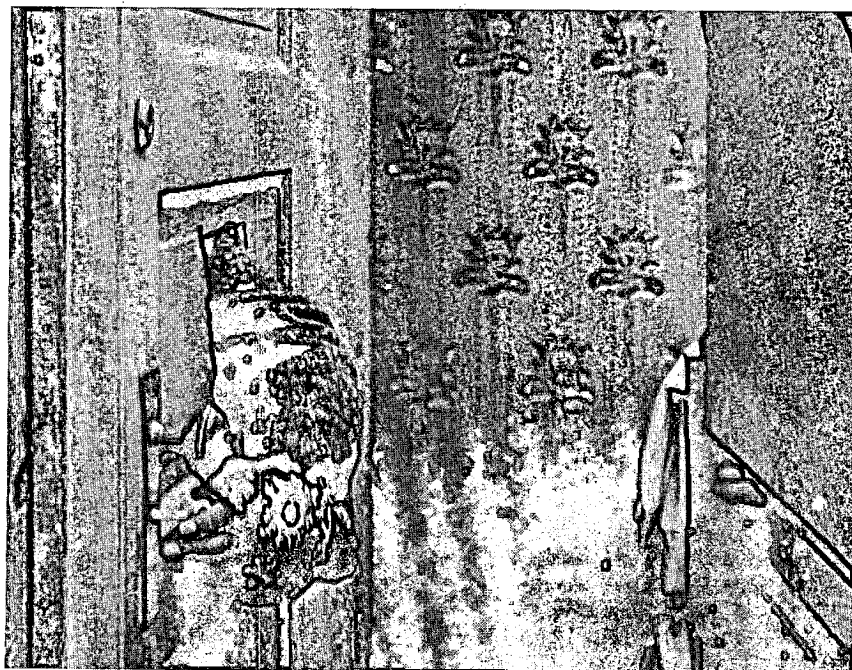



Figura 6

e sta per usarle violenza; dove *ciò che non può accadere* assume i contorni del sacrificio rituale, secondo uno schema che sarà ripreso due anni dopo da Christensen (*Hævnens nat*, 1915)[3].
Come tutti i film nei quali ciascuna immagine ha un valore a sé stante e ciascuna invenzione reca al proprio interno la simmetria di un disegno del quale essa fa parte, le lievi (ma non per questo trascurabili) incertezze di *Suspense* balzano agli occhi. Si noterà, oltre alla menzionata sequenza che introduce la figura del vagabondo, l'ambigua conclusione dell'inseguimento sulle scale di casa: lo sconosciuto ha udito il rumore delle automobili e cerca ora di fuggire, ma ha di fronte a sé la polizia che si avventa su di lui anziché sul ladro della vettura: ma il marito può forse aver avuto il tempo di spiegare la verità, e i poliziotti possono essersi accorti del dramma che si stava svolgendo nella casa. L'azione è così rapida che è impossibile sciogliere il dubbio; ma l'interrogativo sulla funzionalità di questo particolare è meno importante dell'effetto che si desiderava ottenere, la cui natura è racchiusa nel titolo.
Se l'importanza di un film dovesse essere misurata sulla base dell'influenza che esso ha esercitato sul cinema successivo, bisognerebbe dire che *Suspense* è nato in un'epoca che ha scartato diamanti di piccole dimensioni alla ricerca di pietre preziose più grandi ma di media lucentezza. In quanto interprete delle tendenze stilistiche emergenti negli Stati Uniti nei primi anni Dieci, il film può avere assimilato troppo precocemente i segni di punteggiatura visiva che sarebbero stati propri dell'espressionismo e le acrobazie figurative per le quali il cinema nordico era celebre nel mondo. Ma si tratta per l'appunto di segni, di tracce. Storicamente, *Suspense* è una nobile vittima — o un figlio prematuro — del lungometraggio; ma la sua imprevedibile perfezione lo fa apparire, come esperimento estetico *in vitro*, un film senza tempo.

---

[3] *Hævnens nat* presenta infatti una situazione iniziale analoga a quella di *Suspense*: c'è una donna nel buio di una casa, c'è un evaso che vi si è introdotto. Lei teme per la propria vita, ma l'uomo non cercava che un po' di latte per suo figlio.

Suspense

Data di distribuzione: 28 giugno 1913.

Compagnia di produzione: Rex Motion Picture Company.

Regia: Phillips Smalley; già accreditata a Phillips Smalley e Lois Weber.

Interpreti: Lois Weber, Valentine Paul, Douglas Gerard, Sam Kaufman.

Lunghezza: 218 metri.

Copia: National Film Archive, London.

LIBRI

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Pietro Pintus (a cura di), *La commedia all'italiana, Parlano i protagonisti*, Gangemi, 1985, 232 p.

Riccardo Napolitano (a cura di), *Commedia all'italiana, Angolazioni, Controcampi*, Gangemi, 1986, 440 p., s.i.p.

Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana, Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Mondadori, 1985, 240 p., L. 16.000.

Ghettizzata per anni e per anni intenzionalmente sottovalutata dalla critica e dalla storiografia del cinema italiano, la commedia è stata etichettata come genere minore, vagamente sconcio, triviale. Atteggiamento prevalente, il non istituire le debite distinzioni fra le pellicole migliori e i prodotti di consumo. La critica francese, invece, ha nutrito un precocissimo interesse per questo fenomeno, e anche se si è macchiata di eccessi sopravvalutando determinati film o certi autori (Pasquale Festa Campanile, ad esempio), non c'è dubbio che l'equa valorizzazione di pellicole come *Tutti a casa* o *Una vita difficile* sia "made in France". Io stesso ho contribuito a far conoscere e apprezzare questo tipo di film con il mio studio *La commedia all'italiana*, il primo complessivo sull'argomento, edito da Henry Veyrier.
Da qualche anno a questa parte, nell'ambito di un ormai dominante clima retrospettivo validamente rivitalizzato dal fatto che la cosiddetta commedia all'italiana non esiste più, la situazione è nettamente cambiata: si sono moltiplicate le manifestazioni dedicate a questo genere cinematografico, sono apparse parecchie monografie, sono state compilate antologie critiche sull'argomento (*Effetto commedia*, Di Giacomo, 1985; *Si fa per ridere... ma è una cosa seria*, la casa Usher, 1985); sono stati indagati settori mai percorsi prima (come nell'inconsueto volume di Alberto Castellano e Vincenzo Nucci, *Vita e spettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Liguori, 1982, o nello studio di Nico Cirasola, *Da Angelo Musco a Massimo Troisi. Il cinema comico meridionale*, Dedalo, 1982).
Su questo versante, l'iniziativa più ambiziosa è senza dubbio quella promossa dalla Federazione italiana dei circoli del cinema. Intitolata "La commedia all'italiana, progetto di ricerca", comprende retrospettive, tavole rotonde, un importante congresso tenutosi a Roma nel dicembre del 1985 e pubblicazioni di notevolissimo interesse. Due volumi sono stati già pubblicati; un terzo sta per uscire e conterrà, oltre agli atti del congresso, i risultati di una ricerca sulle reazioni del pubblico nei confronti della commedia all'italiana e l'analisi di un campionario di cinquanta film scelti fra i più rappresentativi del genere.
Nel primo volume, *Parlano i protagonisti* (a cura di Pietro Pintus), sono pubblicati i testi di 45 interviste con i padri della commedia all'italiana; e non si tratta solo di registi, sceneggiatori, attori, ma anche di produttori, direttori della fotografia, scenografi, montatori, autori di colonne sonore... Accanto alla raccolta di Aldo Tassone (*Parla il cinema italiano*), al collage di Franca Faldini e Goffredo Fofi (*L'avventurosa storia del cinema italiano*) e ai miei contributi (*Le cinéma italien*, 2 voll.), queste testimonianze di prima mano costituiscono un preziosissimo documento; e se anche potrà dispiacere la brevità di alcuni interventi (Giraldi, Cristaldi,

Giancarlo Giannini), nel complesso le risposte si rivelano di grandissima utilità: in molte di esse, tra l'altro, viene dibattutto il problema della denominazione "commedia all'italiana", cercando di determinare inoltre il grado di connotazione peggiorativa che tale etichetta porta con sé.
Il secondo volume, *Angolazioni, Controcampi*, raccoglie una serie di contributi redatti da storici e critici del cinema. Come sottolinea Riccardo Napolitano nella sua introduzione, essi «costituiscono il materiale di base sul quale lavorare e da cui far sviluppare la discussione e il confronto». La commedia all'italiana viene così notomizzata da una quindicina di periti settori, ansiosi di metterla a confronto con la commedia americana (Roberto Campari), di collocarla in una prospettiva facente capo al neorealismo (Renzo Renzi), di tracciarne l'evoluzione dopo il '68 (Morando Morandini), di registrarvi i rispecchiamenti di storia italiana (Mino Argentieri), di esaminare l'immagine della donna che ne emerge (Maria Pia Fusco e, per Pietrangeli, Teresa Spalla), di puntualizzarne il rapporto spesso conflittuale con la critica (Claudio Camerini), di affrontare il problema dell'uso della lingua e dei dialetti (tavola rotonda con Diego Carpitella, Tullio De Mauro e Sergio Raffaelli).
Non è agevole dar conto in poche righe dell'effettiva ricchezza del volume. Generalmente documentatissimi, gli interventi risultano talvolta ancora venati da una preconcetta diffidenza nei confronti di un genere che agli occhi di alcuni studiosi non ha ancora conquistato i quattro quarti di nobiltà e che resta pertanto etichettato come produzione di serie B, da prendere in considerazione soltanto come fenomeno sociologico. Occorre peraltro sottolineare che l'oggetto di questi studi, la commedia appunto, presenta un profilo molto difficile da definire, tanto che Lorenzo Quaglietti è costretto a porsi il problema delle vere e delle false commedie all'italiana, mentre Tullio Masoni e Paolo Vecchi debbono comprendere nella loro disamina commedia, satira e farsa. Ampliando in questo modo il discorso, risulta alla fine pressoché impossibile segnare una netta linea di demarcazione fra la commedia e il film comico. Claudio Camerini ha d'altronde eluso il problema: nell'eccellente filmografia che conclude il volume ha infatti registrato in più di 200 pagine e con encomiabile precisione i titoli di testa di tutti i film a carattere comico, farsesco e di commedia distribuiti in Italia dal 1945 al 1984.
Obiettivi più modesti rispetto a quelli finora descritti si propone il volume di Masolino D'Amico *La commedia all'italiana*, il cui sottotitolo, *Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, delinea un campo più vasto di quello enunciato nel titolo. Scritto da un anglista incaricato di far conoscere il cinema italiano a studenti americani e che si è trovato di fronte a un'assoluta mancanza di studi di sintesi sull'argomento, ha avvertito la necessità di rievocare in una specie di manuale le tappe percorse da questo genere cinematografico dall'immediato dopoguerra agli anni Settanta. Lo studio ha un impianto cronologico e affronta l'argomento in sei capitoli che coprono ciascuno un periodo di circa cinque anni. Il taglio scelto permette di porre in rilievo il punto di partenza di un filone nobilitato agli inizi da Macario, Totò, Aldo Fabrizi, Walter Chiari, Renato Rascel, Peppino De Filippo e in minor misura da Eduardo; di porre l'accento sui cambiamenti che accompagnano l'apparizione di Sordi, Tognazzi, Gassman, Manfredi, e di lumeggiare nel contempo il ruolo dei registi, evidenziando la posizione centrale del trio Comencini-Monicelli-Risi. Esaminando l'argomento in ogni sua parte, chiamando in causa persino il problema della censura e quello delle schiavitù economiche dalle quali il cinema è pesantemente condizionato, D'Amico ci ha dato un libro intelligente e stimolante, teso a valorizzare le qualità dei film presi in esame. *(jean a. gili)*

Serena D'Arbela: *Messaggi dallo schermo - Cinema cecoslovacco degli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1986, in 8°, pp. 360, L. 20.000.

Dopo molti anni di silenzio il cinema cecoslovacco torna a far parlare di sé grazie ai film di una nuova generazione di cineasti che opera accanto a registi già affermati

come Chytilová, Jakubisko, Menzel. Di questa cinematografia certo non facile ma ricca di suggestioni e fermenti ancora tutti da scoprire, Serena D'Arbela fornisce un panorama molto esauriente, scandagliando con precisione gli ultimi quindici anni della produzione. Si possono inoltre leggere interviste ai maggiori registi, brani di sceneggiatura dei film più significativi e una precisa filmografia.

Bruce Morrissette: *Novel and Film - Essays in Two Genres*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1985, in 8°, pp. 182, s.i.p.

Da molti anni Morrissette indirizza i suoi studi verso l'analisi del *nouveau roman* e delle implicazioni che esso ha con il cinema, spesso prendendo a modello l'attività dello scrittore-regista Alain Robbe-Grillet, il cui nome torna anche in questo libro. In Robbe-Grillet infatti l'autore analizza le caratteristiche strutturali, l'interazione tra film e romanzo, l'evoluzione narrativa del punto di vista. Ma a parte l'opera del regista francese, altri argomenti sono esplorati da un punto di vista più generale, tendente a chiarire le comuni strutture narrative dei due generi.

Francesco Maria Nappi: *Tempo e figurazione ritmica del film*, Cosenza, Pellegrini, 1985, in 8°, pp. 106, L. 12.000.

Frutto della rielaborazione di una tesi di laurea, lo studio analizza i problemi del ritmo nel film, in particolare in rapporto a *Prénom Carmen* di Jean-Luc Godard.

Fernaldo Di Giammatteo: *La più grande fiaba mai raccontata. Novant'anni di cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, in 8°, pp. 172, ill., L. 10.000.

Novant'anni di cinema ripercorsi sulla scia della memoria, lasciandosi catturare dai ricordi di immagini luminose e fantastiche passate per un attimo di fronte agli occhi. Il cinema come favola, come storia senza fine di situazioni e sentimenti che si sovrappongono l'uno all'altro. Non è difficile seguire Di Giammatteo nel racconto, che pur procedendo per frammenti, per immagini-culto, per film evocati secondo uno schema del tutto personale, riesce a coinvolgere il lettore invitandolo a 'scriversi' la sua fiaba immaginaria (di 'immagini'). E come in ogni favola che si rispetti, le stupende illustrazioni di Andrea Rauch, che ha agito sui fotogrammi di film indimenticabili, sovrapponendo al bianco e nero un gioco di colori e sfumature ottenuti con tecniche miste.

Craig W. Campbell: *Real America and World War I - A Comprehensive Filmography and History of Motion Pictures in the United States, 1914-1920*, Jefferson/London, McFarland & Company, Inc., 1985, in 8°, pp. 304, ill., £ 29.95.

Helena Almoina: *Bibliografia del Cine Mexicano*, Filmoteca de la Unam, 1985, in 16°, pp. 76, s.i.p.

Fernaldo Di Giammatteo: *La terza età del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1985, in 16°, pp. 88, L. 5.800.

Con un linguaggio fortemente evocativo, pieno di immagini mitiche e fitto di puntualizzazioni teoriche avanzate con 'leggerezza', si ripercorre fulmineamente la storia del cinema in funzione della sua strutturazione per generi. Tre sono le età in cui si scandisce il percorso. La prima rappresenta ovviamente le origini fino alla fine

del muto e simboleggia l'esplosione del 'meraviglioso', il trionfo dell'illusione di realtà precedente ogni organizzazione in generi del racconto filmico.
La seconda coincide con il sonoro e con la ferrea sistematizzazione dei generi ad opera dell'industria che usa l'evidenza dell'immagine, ovvero l'impressione di realtà, per costruire il più sfavillante apparato dell'inverosimile: la commedia sofisticata degli anni Trenta. Gli stereotipi e gli archetipi a cui questi attingono, rispondono a una determinata funzione sociale e sono iscritti in un preciso disegno merceologico.
La terza età del cinema corrisponde all'era post-televisiva e porta la disgregazione dei generi, il loro caotico confluire in un unico megagenere, la fiaba. Alla distinzione succede l'omologazione e l'intertestualità finisce per diventare soltanto una figura dell'iterazione e della serialità. «Una indistinzione 'fiabesca'» conclude Di Giammatteo «che sembra libertà, ma libertà non è: semplicemente sostituisce ogni possibile trasgressione, avendo inglobato tutte le trasgressioni...».

Roger Leenhardt: *Chroniques de cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1986, in 8°, pp. 340, ill., F. 120.

Teorico tra i più eminenti del cinema parlato, Leenhardt è stato molto vicino ai cineasti della Nouvelle Vague e ad André Bazin, che lo considerava il proprio maestro. L'antologia dei suoi scritti pubblicati tra il 1934 e il 1972 su «L'Ecran français», «Les lettres françaises», «Fontaine» e «Les Cahiers du Cinéma», rappresenta una acuta analisi della storia del cinema, soprattutto francese.

Nick Roddick (a cura di): *Encyclopedia of Great Movies*, London, Octopus Books, 1985, in 4°, pp. 288, ill., s.i.p.

Divisa in sei capitoli — Out of the Past, Crime and Punishment, Singing and Dancing, Fear and Fantasy, Thrills and Spills, A-Z of the Star —, più che di un'enciclopedia si tratta di una storia a carattere divulgativo del cinema americano, raccontata attraverso i film più importanti e rappresentativi.

Serge Daney: *Ciné-Journal 1981-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, in 8°, pp. 320, ill., F. 99.

Introdotto da una lettera aperta di Gilles Deleuze a Daney, il volume contiene una raccolta di recensioni e articoli apparsi sul quotidiano «Libération».

Herbert Kline: *New Theatre and Film. 1934-1937*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1985, in 8°, pp. 384, ill., $. 13.95.

Scritti sul teatro e il cinema apparsi nella rivista progressista «New Theatre».

Craig W. Anderson: *Science Fiction Films of the Seventies*, Jefferson/London, Mc Farland & Company, Inc., 1985, in 8°, pp. 262, ill., £. 15.95.

Schede dei più rappresentativi film di fantascienza dal 1970 al 1979.

Neil Sinyard: *Classic Movies*, London, Hamlyn, 1985, in 4°, pp. 192, ill., £ 8.95.

Selezione di critiche su film memorabili raggruppati per generi e tendenze.

Mario Verdone: *Scena e costume nel cinema. Antologia storico-critica*, Roma, Bulzoni, 1986, in 8°, pp. 278, ill., L.25.000.

Reprint di due volumi antologici *La moda e il costume nel film* e *La scenografia nel film* pubblicati rispettivamente nel 1950 e nel 1956 per la serie "Quaderni della Mostra del Cinema di Venezia" e curati all'epoca dallo stesso Verdone.

Massimo Moscati: *I predatori del sogno. I fumetti e il cinema*, Bari, Dedalo, 1986, in 8°, pp. 192, ill., L. 25.000.

Antonio Vacca: *I trascrittori dell'arte perduta. Riflessioni sul cinema di trascrizione letteraria*, Fisciano (SA), 1986, in 8°, pp. 60, ill., L. 6.000.

Paolo Bertetto e Germano Celant (a cura di): *Velocittà*, Milano, Bompiani, 1986, in 8°, pp. 108, ill., s.i.p..

Velocità + città = velocittà. Con questo gioco di parole, in perfetto stile futurista, si presenta la rassegna cinematografica veneziana organizzata a lato della grande mostra figurativa. Il titolo fissa emblematicamente i due temi chiave della mitologia futurista che il cinema ha portato alla massima esaltazione 'raccontando' i ritmi delle folle turbinanti, le prospettive impazzite delle metropoli, le traiettorie vertiginose delle macchine sullo scorcio del secolo.
Nella "Nuova religione-morale della velocità" Marinetti pone «le films cinematografiche» tra i «luoghi abitati dal divino», insieme alle stazioni, ai cantieri, alle automobili e a tutta una lunga serie di modernità. Dunque il cinema coincide innanzitutto con il mito del moderno, ne incarna perfettamente l'energia dirompente, i sensi sconvolti e accelerati, la delirante bellezza. E sembra realizzare non soltanto l'idea di un'arte sintetica («pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = cinematografia futurista») ma anche quella di una nuova percezione del mondo: dinamica, antigraziosa, deformatrice.
Il cinema è «la sintesi alogica della vita mondiale» che ha scelto l'universo come vocabolario scomponendolo secondo i «meravigliosi capricci» dell'artista. Così i cavalli hanno venti zampe come negli esperimento fotografici di Marey e Muybridge, i corpi entrano nei divani, le cose perdono la loro opacità, le forme si sgretolano violentemente, tempi e luoghi finiscono per sovrapporsi e confondersi nel caos. L'ossessione della materia in movimento riempie l'immaginazione dei futuristi e trova nello schermo lo spazio più agile per la rappresentazione della simultaneità delle visioni, delle metafore eccentriche, del montaggio analogico delle sensazioni. Il cinema, dunque, 'si addice' al futurismo anche se sembra occupare più il luogo di sperimentazione di un'idea che quello di una pratica effettiva. Non esiste infatti un cinema futurista in senso stretto, al di là di un confuso e febbrile immaginario o di pochi esempi di pellicole quali *Dramma nel cabaret futurista n. 13*, *Voglio essere un futurista*, *Vita futurista*, che, comunque, si lasciano interpretare come provocatorie aggressioni del 'mezzo' ancor prima che come elaborazioni di una precaria estetica cinematografica.
Da questa constatazione, tanto evidente da apparire ovvia, muove il catalogo di *Velocittà*, alla ricerca di altri percorsi, di nuove focalizzazioni e di definizioni più precise delle diverse traiettorie nazionali. Perché se è vero che non esiste propriamente un cinema futurista, è innegabile — come affermano Verdone e Bertetto — che il movimento prefigura e predetermina tutta la sperimentazione cinematografica a venire: i film astratti di Richter, Ruttmann e Eggeling in Germania, il

montaggio delle attrazioni di Ejzenštejn, le tecniche di scomposizione e moltiplicazione dell'immagine di Vertov, ecc. In questa direzione vanno letti anche gli esperimenti di Léger e Deslaw nonostante le riserve avanzate da Dominique Noguez che, nel saggio riprodotto dal catalogo, preferisce parlare di convergenze piuttosto che di influenze dirette e rifiuta decisamente la possibilità di un ipotetico futurismo francese.

Altre vie nazionali al futurismo vengono indagate da Erwin Leiser e Pietro Montani, che ripercorrono rispettivamente il territorio tedesco e quello sovietico. Il critico italiano, riproponendo la confusione tra forma e realtà, l'osmosi tra vita e rappresentazione tipici di tutte le dinamiche d'avanguardia, identifica nell'autoreferenzialità e nell'estetica dell'ibridazione i tratti caratterizzanti della poetica cinematografica futurista. Già nei titoli i film di Majakovskij o di Corra, afferma Montani, tematizzano la fonte dell'enunciazione («Chi parla è il futurismo e si parla di futurismo»); in secondo luogo essi scelgono il versante finzionale anziché quello astratto della rappresentazione (sono quadri di vita futurista) e giocano continuamente su un piano intertestuale, di performances multiple, di parodizzazione dei generi e delle forme.

Il catalogo offre ancora interventi di Celant, di Carlo Montanaro sul lato più strettamente tecnico degli esperimenti cinematografici d'avanguardia, e di Anna-Lena Wibom sul fenomeno Vertov.

Giorgio Tinazzi presenza una serie di ossessioni-variazioni sul tema della città, mentre Paul Virilio delinea i tracciati dell'aeromitologia futurista scoprendo un nesso strutturale tra aereo e cinema, tra mezzo di comunicazione e mezzo di rappresentazione, legati da una stessa concezione del mondo e da identici culti fascisti. I futuristi sono eccentrici «piloti» che girano con la cinepresa nello stomaco, come scriveva Allard nel 1911, che hanno inseguito l'occhio meccanico non soltanto come prolungamento fisico o come un'appendice perfezionata dell'occhio umano, ma anche e soprattutto come strumento di una nuova percezione della realtà capace di ribaltare, insieme alla concezione classica dell'arte e della visione, la stessa forma della conoscenza. *(s.p.)*

Sandro Bernardi (a cura di): *Si fa per ridere... ma è una cosa seria*, Firenze, la casa Usher, 1985, in 8°, pp. 158, ill., s.i.p.

Pubblicato in occasione dell'omonima manifestazione che si è svolta a Empoli nel giugno 1985, il testo contiene una decina di interventi sulle forme, i percorsi e i protagonisti della comicità italiana, introdotti da un ampio saggio storico-teorico del curatore. Lasciando in disparte fenomeni macroscopici e ripetutamente analizzati come la commedia all'italiana, si intende focalizzare l'attenzione sugli aspetti meno studiati, ma non per questo più marginali dell'universo comico: la tradizione napoletana (Caprara), il lavoro degli sceneggiatori (Brunetta), il cinema grottesco di Ferreri (Grande), le strutture parodistiche di Scola (Panella). Infine si offre una serie di ritratti dei personaggi della comicità contemporanea: Benigni (Bertolucci e Socci), Celentano (Detassis), Nuti (Franceschini), Troisi (Quaresima), persino Moretti (Socci). Non manca, in appendice, un omaggio ai pionieri, Polidor e Cretinetti, scritto da Giulio Marlia.

Bruno Ballarini: *Folco Quilici: un mestiere come avventura*, Bari, Dedalo, 1985, in 8°, pp. 254, ill., L. 28.000.

Vari: *Johan van der Keuken - Voyage à travers les tours d'une spirale*, Dossiers de la Cinémathèque n. 16, Montréal, Cinémathèque Québécoise/Musée du cinéma, 1986, in 8°, pp. 64, ill., s.i.p.

Raccolta di materiali, in parte editi in parte inediti, che illustra l'opera del regista olandese Joahn van der Keuken. Interviste, analisi dei film e una biofilmografia compongono questa breve monografia.

Eduardo de la Vega Alfaro: *El cine de Juan Orol*, Filmoteca de la Unam, 1985, in 16°, pp. 100, s.i.p.

Francesco Bolzoni: *I film di Francesco Rosi*, Roma, Gremese, 1986, in 8°, pp. 144, ill., L. 32.000.

Vari: *Fassbinder*, Paris, Rivages, 1986, in 16°, pp. 330, ill., F. 45.

Traduzione dal tedesco di un volume apparso in Germania nel 1974, ampliata fino all'ultimo film di Fassbinder, *Querelle*. Il testo contiene anche le analisi di tre lavori televisivi registrati dall'autore per la tv tedesca: *Das Kaffeehsus* (1970), *Bremer Freiheit* (1972) e *Nora Helmer* (1973).

Jean Collet: *François Truffaut*, Paris, Editions Pierre Lherminier, 1985, in 8°, pp. 168, ill., F. 88.

Robert Benayoun, *John Huston*, Paris, Editions Pierre Lherminier, 1985, in 8°, pp. 192, ill., F. 125.

Il volume è l'edizione aggiornata di uno studio apparso nel 1966 nella collana "Cinéma d'aujourd'hui" delle edizioni Seghers. Rinnovato con testi che analizzano la carriera di Huston fino al 1984, la monografia si è arricchita di nuove testimonianze sul regista.

Paolo Romano e Claver Salizzato (a cura di): *Il cinema di Walter Hill*, «Sequenze», n. 2, Verona, 1985, in 8°, pp. 66, ill., L. 5.000.

Georges Sadoul: *Lumière et Méliès*, Paris, Editions Pierre Lherminier, 1985, in 8°, pp. 280, ill., F. 136.

Il libro raccoglie le due monografie su Méliès e Lumière pubblicate nella collezione "Cinéma d'aujourd'hui" rispettivamente nel 1961 e nel 1964. Bernard Eisenschits che ha curato questa edizione si è impegnato a ripulire i testi originali — correggendo gli errori dovuti alla distrazione di Sadoul nel citare le fonti originali —, a ripristinare l'integralità dei manoscritti e ad aggiungere note di spiegazione e rettifica ovunque sia apparso necessario.
Citando Henri Langlois, il curatore afferma di aver seguito lo stesso criterio già adottato per le riedizioni di *L'invention du cinéma* e *Pionniers du cinéma*: si è trattato, ora come allora, non di intervenire criticamente sui testi ma di integrarli storicamente sulla base del principio che l'analisi di Sadoul rimane ampiamente confermata, anziché invalidata, dall'evolversi degli studi e della storia del cinema.

Sara Cortellazzo e Dario Tomasi: *Agatha Christie il giallo il cinema*, Torino, Aiace, 1986, pp. 96, ill., L. 6.500.

Sospeso tra cinema e letteratura, il discorso si organizza intorno a un metodo preciso: leggere Agatha Christie e le diverse traduzioni filmiche dei suoi romanzi attraverso le strutture del genere giallo a enigma, operando una ricognizione degli archetipi e dei modelli messi in gioco ogni volta dalla narrazione.

Fabio Giovannini: *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*, Bari, Dedalo, 1986, in 8°, pp. 176, ill., L. 25.000.

Memmo Giovannini, Enrico Magrelli, Mario Sesti: *Nanni Moretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986, in 8°, pp. 118, ill., L. 14.000.

Misterioso, timido, schivo, a tratti anche un po' misantropo, Nanni Moretti, evitando per quanto possibile di fare dichiarazioni e sottraendosi così alla curiosità dei tanti giovani che lo hanno eletto a interprete dei propri disagi generazionali, si è finora lasciato conoscere soltanto attraverso i film e il personaggio di Michele, considerato il suo alter ego. Al punto che anche una parte della critica ha per molto tempo giocato sull'identificazione Nanni/Michele, indubbiamente legittimata dalla sua presenza sul set praticamente in ogni ruolo; Moretti regista, soggettista, sceneggiatore, attore. Inevitabile pensare che stesse recitando episodi della sua vita reale. Questa lettura peraltro non corrisponde a una precisa volontà di Moretti, il quale, anzi, sembra voler sfuggire a tutti i costi all'identificazione con Michele, ribellandosi a quanti, troppo semplicisticamente, hanno creduto che la caratteristica peculiare del suo autobiografismo fosse quella di mettere direttamente in scena se stesso.
Occorreva, dunque, allontanare Moretti dagli schemi ormai troppo collaudati dell'interpretazione autobiografica (non che siano mancate negli anni letture più approfondite), ma soprattutto occorreva strappargli quelle dichiarazioni di cui è sempre stato avaro, forse per timidezza cronica, forse per una scelta meditata e convinta. È una piacevole sorpresa, perciò, scoprire che buona parte della prima monografia a lui dedicata è costituita da una lunghissima intervista. Intervista che aiuta a far luce sull'evoluzione creativa di Moretti, ma che è anche, soprattutto, un'occasione per conoscere le sue idee sul cinema — molto più a fondo, in ogni caso, di quanto già non si intuisse dalle opere — e di rivisitare i tanti luoghi comuni — ideali e fisici — dei film: le telefonate, il vagare dei protagonisti, le canzonette, la solitudine, Roma, la Sacher Torte, le angosce, il cinema...
E particolarmente si chiariscono certe scelte espressive: l'uso della macchina fissa («Ho preferito fare film usando la macchina fissa — oltretutto è molto più difficile — piuttosto che muovendola a casaccio. E, in una scena, tenere magari una inquadratura lunga e privilegiare il montaggio interno... piuttosto che fare molte inquadrature brevi (...) questo linguaggio me lo sono costruito quando lavoravo con la macchina super8»), la costruzione dell'inquadratura («Mi capita molto raramente, mentre scrivo, di appuntarmi un taglio di inquadratura o un movimento di macchina... Le inquadrature quindi le decido la sera prima di girare o andando sul set la mattina, o anche mentre si gira, seguendo le sollecitazioni che in quel momento mi danno il posto, gli attori, il mio stato d'animo»), la direzine degli attori («Non amo quegli attori che si immedesimano troppo nella parte e recitando cadono in trance... Negli attori cerco di eliminare 'professionalità' e 'mestiere' quando coincidono con scorciatoie e stereotipi di recitazione»), la presa diretta («Quando giro, anche il fonico può dare lo stop. Cosa che credo non capiti per gli altri film»).
Alle idee espresse da Moretti sembrano tornare più volte anche gli autori del libro, come se scrivendo avvertissero la presenza del regista. Sensazione naturale, forse scaturita dall'aver passato tanto tempo con lui durante la stesura, certo non facile, dell'intervista. (La difficoltà di stabilire un dialogo con Moretti traspare anche da una piccola nota a piè di pagina: «Il testo della conversazione è stato rivisto

dall'autore»). Non a caso il breve saggio di Mario Sesti prende le mosse addirittura dal ricordo personale del primo incontro con il regista, per aprirsi poi a una serie di 'ritratti' che sembrano emergere anch'essi dalla memoria. Un colloquio tra Michele e Bianca; Michele professore in *Sogni d'oro* in compagnia di Silvia (Laura Morante); Michele, capelli lunghi e aria trasandata, in *Io sono un autarchico*; il sorriso di Don Giulio nella sequenza finale di *La messa è finita*. Memmo Giovannini indaga la posizione di Moretti all'interno della commedia all'italiana, chiarendone le differenze, le evoluzioni, i ribaltamenti dei tratti sostanziali. Ed è interessante aver stabilito come egli sia lontano dagli stereotipi della commedia all'italiana quanto dalla cosiddetta nuova comicità (che del genere è una filiazione). *(a.p.)*

Thomas J. Watson, Bill Chapman: *Judy, Portrait of an American Legend*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1986, in 8°, pp. 122, s.i.p.

Biografia privata e artistica di Judy Garland.

Gabriel García Márquez: *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, Bogotà, La Oveja Negra, 1986, in 16°, pp. 152, s.i.p.

All'inizio del 1985 Littín riesce a entrare clandestinamente in Cile. Travestito, con documenti falsi, attraversa in lungo e in largo il paese girando ore e ore di pellicola con la complicità delle organizzazioni democratiche locali e l'aiuto diretto di collaboratori giunti al suo seguito dall'Europa. Nello stesso anno Márquez incontra Littín a Madrid e si fa raccontare questa straordinaria avventura umana e artistica oltre che, evidentemente, politica. Il libro nasce in tale occasione, dall'eccezionale connubio della voce di un regista con quella di uno scrittore. Attraverso lo stile di Márquez, Littín parla in prima persona ricostruendo i tracciati emozionali del proprio viaggio, dentro le strutture narrative di un reportage sospeso tra il romanzesco e la cronaca, tra la storia e la confessione.

Danièle Parra e Jacques Zimmer: *Orson Welles*, Paris, Edilig, 1985, in 8°, pp. 190, ill., F. 78.

Una delle prime monografie post mortem del mito Welles scritta a quattro mani dal redattore-capo della «Revue du Cinéma» e da una collaboratrice della stessa rivista. Nelle intenzioni degli autori l'analisi non vuole ripercorrere i luoghi classici della critica wellesiana ricamando sul già detto, ora con ansia esaustiva, ora con inesauribile nostalgia cinefila. Si intende invece focalizzare lo sguardo sulla ancor pregnante attualità della presenza wellesiana e si vogliono indagare i lati meno studiati della sua complessa esperienza di uomo di spettacolo, come, ad esempio, la carriera di attore.

Alberto Barbera e Stefano Della Casa (a cura di): *Michael Snow*, Torino, Festival internazionale cinema giovani, 1986, in 8°, pp. 76, ill., L. 8.000.

Catalogo della personale dedicata a Snow nell'ambito delle attività permanenti del Festival internazionale cinema giovani di Torino, il quale si propone di far conoscere a un pubblico più vasto autori che altrimenti potrebbero essere visti soltanto in spazi specializzati. In questo senso la scelta di Snow risponde perfettamente agli intenti, se si considera che pur essendo uno dei registi contemporanei più importanti di cinema sperimentale, e che non ha mai cessato, in vent'anni di attività, di approfondire la ricerca tecnica e formale attraverso i propri film, Snow è in Italia sconosciuto ai più. Il catalogo contiene saggi di Bertetto, Michelson, Adams Sitney, Noguez, un'intervista curata da Lehman e una filmografia critica.

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa) indicato a fianco di ciascuna:

Filmlexicon degli Autori e delle Opere, 9 voll., L. 321.000

Antologia di «Bianco e Nero» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

Studi monografici di «Bianco e Nero»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film*, L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000

La scommessa del giovane cinema romano

Caro «Bianco e Nero»,
il cinema indipendente non esiste solo lontano da Roma, a Torino, a Milano o nel Veneto. Il cinema italiano è stato in passato, ed è ancora in buona parte anche nel presente, prevalentemente romano, per cui il fatto che in altre città lontane dalla capitale si cominciasse a fare cinema è stato salutato come una grande novità. Non voglio affermare che la cosa non sia un fatto importante; ritengo utile che si faccia del cinema anche ai confini del nostro autarchico impero cinematografico, ma mi pare che si sia perfino esagerata l'importanza del fenomeno. Penso naturalmente a Goffredo Fofi, che vede in questa novità la salvezza e la resurrezione del nostro cinema, al punto da scrivere, in un intervento intitolato *Piccolo promemoria per il film-maker di buona volontà*, pubblicato sul catalogo della rassegna milanese "Film-Maker" e ripreso nel suo recente libro *Dieci anni difficili*: «Andate a Roma solo per vacanza, ma non sperate di tirarne fuori nulla di buono sul piano della vostra crescita professionale o delle possibilità di realizzarvi qualcosa».
Se si prendesse sul serio il consiglio di Fofi bisognerebbe non solo restare lontani da Roma, ma qualora si avesse la sfortuna di esservi nati e di abitarvi, di fuggirne il più presto possibile, sempre che si voglia fare cinema. E invece in parecchi hanno dimostrato che anche a Roma si possono fare film. Questa posizione 'antiromana' ritorna fuori in maniera più velata nelle dichiarazioni di alcuni film-maker quando parlano di meravigliose utopie, di nuovi rapporti da stabilire con un nuovo pubblico, del cinema indipendente come del regno della libertà e della bellezza, mentre l'industria cinematografica sarebbe l'orco cattivo. In realtà ho l'impressione, del resto confermata anche dal precedente intervento di Roberto Ellero sul cinema veneto, che la scelta del cinema indipendente sia determinata, il più delle volte, per necessità e non già per virtù.
Esaurita questa premessa generale, vorrei proporre alcune considerazioni sul cinema indipendente romano. La realtà non mi sembra molto diversa da quella delle altre città; non esiste una scuola romana come non ne esiste una torinese o una veneta (lo hanno testimoniato sia il già citato Ellero, sia Rondolino nel suo primo intervento sul tema e su Torino in particolare). Anche a Roma proliferano, vivono e soprattutto sopravvivono un'infinita di film-maker, ognuno con una propria storia, un proprio stile, una poetica non riconducibili né in una tendenza unitaria né in un movimento. E anche le somiglianze rintracciabili fra film o fra autori derivano solo da comuni modelli di ispirazione. In questo senso, ad esempio, soprattutto nel recente passato, ha funzionato molto l'effetto Moretti. Sul successo di *Io sono un autarchico* ed *Ecce Bombo*, per qualche tempo ha proliferato l'autobiografismo ironico e autoironico, sono stati riproposti scenari già lanciati da Moretti, si sono rivisti personaggi tipici dei suoi film. Ma si è trattato appunto di un fenomeno di copiatura, destinato a esiti modesti e infatti presto tramontato.
Anche a Roma il cinema indipendente lo si produce sulla propria pelle, affidandosi all'art. 28 e investendo i risparmi familiari e personali. Enti locali, Regione, sede regionale Rai, che altrove, e in particolare a Torino, hanno favorito l'esordio di alcuni giovani, nella capitale sono completamente latitanti. La terza rete Rai, nella sua struttura nazionale, si badi, produce qualcosa, anzi è ormai la rete che produce

di più, ma o promuove film di autori già noti o si affida a registi interni Rai. Lo sono, ad esempio, Maria Bosio, Nicola De Rinaldo, Loredana Dordi, autori rispettivamente di *La verità non si dice mai, L'amara scienza, Fratelli*, alcune fra le migliori opere prime anni '80. Ma, secondo un'onesta logica aziendale, è più che giusto che la Rai favorisca le proprie risorse interne, gli esiti oltretutto le danno ragione.
Per gli altri, come accennato, c'è soprattutto il finanziamento ministeriale, cioè l'art. 28, che pur coprendo solo una parte dei costi di un film ha comunque permesso l'esordio a molti giovani e meno giovani, come Valerio Zecca (*Chi mi aiuta?*), Giannandrea Pecorelli (*Fuga senza fine*), Romeo Costantini (*Una notte di pioggia*), per citare qualche romano. Alle spalle di ciascuno di questi film ci sono mille difficoltà e mille ostacoli superati: Costantini, abbandonato dalla Gaumont alla quinta settimana di riprese, con la sua cooperativa ha dovuto occupare per due mesi il teatro 12 di Cinecittà, per evitare che la scena gli venisse smontata nottetempo. Zecca ha avuto il suo film pignorato per otto mesi per debiti e protesti.
È una specie di ritornello comune: il 90% delle energie creative di un autore vengono consumate in prosaici problemi economici. Il cinema indipendente è sempre una scommessa, e averla portata a termine è comunque, in ogni caso, già un successo, una grande esperienza, una specie di corso accelerato che serve come scuola per poter affrontare la macchina cinema, anche quella più professionale. Il paradosso è che dopo aver fatto l'esperienza del primo film, dopo cioè aver imparato a fare cinema, il giovane autore vorrebbe poter fare un film vero, e invece non gli viene offerta nessuna concreta occasione. Il primo film si può fare solo una volta, voglio dire che se la prima volta si è disposti a lavorare con due lire, supplendo a tutte le difficoltà con entusiasmo infinito, l'esperienza non può essere ripetuta per sempre. Ecco perché nell'elenco degli esordienti la maggior parte di essi ha una filmografia composta da un solo film e, paradossalmente, può accadere che a fermarsi al palo siano proprio gli autori che hanno realizzato gli esordi migliori.
Con maggiore coraggio, o solo con maggiore incoscienza, ci sono poi i film prodotti del tutto in proprio, come *Fuori dal giorno* di Paolo Bologna, costato 35 milioni e girato con troupe ridottissima e tutto dal vero per le strade della città, in modo da poter utilizzare, come comparse occasionali, passanti reali. Sono film, quelli di Bologna, come quello di Elisabetta Valgiusti (*Finalmente morta*), pieni di difetti tecnici: scene troppo buie dove non si vede nulla, sonoro approssimativo, effetti non riusciti; sono errori di cui gli autori sono perfettamente consapevoli, ma per rigirare le sequenze sbagliate non c'era né tempo né soldi.
Storie romane, dunque, molto simili a ciò che possono raccontare gli autori milanesi e torinesi, che tuttavia, nella loro marginalità dichiarata e vissuta, hanno qualche fortuna in più rispetto ai romani. Benché defilate, benché piccole, benché limitate, in altre città esistono coraggiose iniziative dedicate al cinema indipendente. Il Festival cinema giovani di Torino, la rassegna milanese Film-Maker o il Veneto Film-Maker sono appuntamenti per far conoscere e circolare questi film, anche se in canali alternativi, e sono sempre occasione di incontro e di conoscenza fra compagni di strada.
A Roma non esiste nulla in questo senso; quelle poche esperienze che esistevano, cioè i cineclub, che per esempio lanciarono il fenomeno Moretti, non ci sono più. Il Filmstudio, l'Officina, l'Occhio l'orecchio la bocca, il Sadoul hanno chiuso. Il Politecnico sopravvive faticosamente, il Labirinto ha dovuto convertirsi a una programmazione più facile. Così accade che chi è fortunato, come Valerio Zecca, esca per tre giorni a metà luglio in un cinema dove solitamente passano film avventurosi; e chi non lo è, come Pecorelli o Costantini, per restare fra i giovani citati, abbia il film parcheggiato a tempo indefinito in qualche sala d'essai, che si limita a programmare solo il prossimamente. Quasi una beffa, visto i mesi nel frattempo trascorsi.

Franco Montini

Bilancio del primo anno del biennio 1985-87

Si sono conclusi a giugno gli esami di ammissione al secondo anno del biennio 1985-87. Vi hanno partecipato cinquantacinque allievi dei corsi di sceneggiatura, regia, montaggio, recitazione, direzione della fotografia, scenografia, costume, organizzazione della produzione, film d'animazione, tecnica del suono. Di essi, quarantanove sono stati promossi.
Nel corso dell'anno gli allievi, dopo un periodo di lezioni propedeutiche in cui tutti i corsi sono stati riuniti, hanno svolto attività teorico-pratica nell'ambito dei singoli corsi di specializzazione. In seguito, hanno fatto esperienza prendendo i primi contatti con i mezzi tecnici, con il teatro di posa e con lo studio televisivo, già in piccole aggregazioni basilari, e hanno realizzato brevi e semplici racconti ideati dagli allievi di sceneggiatura e regia. Tali esercitazioni sono state svolte con i docenti Claudio Ragona, Giuseppe Lanci, Mario Bernardò, Antonio Appierto, Gianni Amelio, Marco Leto, Luigi Di Gianni, Giuseppe De Santis, Lino Capolicchio, Giuseppe Locchi, Elsa Fonda, Antonio Desiderio.
Durante l'anno gli allievi hanno fatto anche visite tecniche, guidate dai docenti, ai più importanti stabilimenti e laboratori dell'industria cinematografica e televisiva nazionale (Cinecittà, Fono Roma, Studi Rai, International Recording, ecc.).
A integrazione delle lezioni, si sono svolti seminari tenuti da professionisti tra i più qualificati del cinema italiano (Mario Chiari, Gianni Polidori, Rino Carboni, Dario Di Palma, Lele Luzzati, Manfredo Manfredi).
Sono stati ammessi ai corsi, come uditori, otto allievi provenienti da paesi le cui scuole hanno concordato con il C.S.C. un programma di scambio: *corso di regia:* Ivo Blom, Olanda, Pretenkabinet/Kunsthistorisch Institut der Rijksuniversitet e Leiden; Maria Ines Guardiola Perilla, Colombia, Facultad Publicidad y comunicacion visual, fundacion Centro de investigacion docencia y consultoria administrativa (Cidesca); Cristina Littin, Cile; Monica Pellizzari, Australia, Australian Film and Television School; *corso di ripresa:* Ana Nora Feldman, Argentina, Centro experimental y de realisacion cinematografica, Buenos Aires; Andreas Prass, Germania, Technische Universität, Berlin; *corso di montaggio*: Roberta Canepa, Brasile, Pontificia universidade catolica de São Paulo; Silvia Morales, Brasile, Escola de comunicaçoes e artes, Universidade de São Paulo, Cidade universitaria "Armando de Salles Oliveiro".

Saggi di diploma ad "Anteprima"

Due saggi di diploma hanno partecipato in concorso alla quarta edizione di "Anteprima per il cinema indipendente italiano" che si è svolta a Bellaria-Igea Marina dal 25 al 29 giugno. Si tratta di *Berenice* di Juan Manuel Chumilla Carbajosa e *Il sorriso in fondo al mare* di Francesca Pirani.

Una visita cinese

Una delegazione della Repubblica popolare cinese, in rappresentanza del cinema di quella nazione, il 24 giugno ha visitato il Centro sperimentale. Composta da Soo Yah Wang, direttrice dello studio cinematografico e televisivo di Kunming, da He Xiaoshu, attrice, e da Hu Mei, regista, e accompagnata da Vittoria Mancini, segretaria dell'ufficio nazionale dell'Associazione Italia-Cina, la delegazione ha preso visione delle strutture e degli impianti e ha assistito a qualche momento dell'attività didattica.

NOTIZIE

Il premio "Ludovico Zorzi", terza edizione, di due milioni di lire, verrà assegnato come di consueto a uno scritto di argomento teatrale o cinematografico svolto nell'ambito del metodo e degli studi di Ludovico Zorzi in forma di saggio inedito, o edito negli ultimi due anni, o di tesi di laurea discussa, sempre negli ultimi due anni, presso università italiane. La partecipazione è aperta ai giovani di nazionalità italiana che non abbiano superato i ventotto anni d'età alla data di scadenza dei termini per la partecipazione al concorso (30 novembre 1986). Il saggio inedito non dovrà superare le sessanta cartelle dattiloscritte; il saggio edito non dovrà superare le quaranta pagine. Per informazioni: Segreteria del Premio Ludovico Zorzi, presso Cineclub Ivrea, Biblioteca Olivetti, via Jervis 24, 10015 Ivrea, tel. 0125/521500. Giuria: Roberto Alonge, Guido Aristarco, Adriano Bellotto, Lanfranco Caretti, Gianfranco De Bosio, Elvira Garbero Zorzi, Giovanni Grazzini, Raimondo Guarino, Claudio Meldolesi, Flavio Ruffatto, Augusto Todisco.

Il premio "Pesaro-Lumière" è stato bandito dalla Mostra internazionale del nuovo cinema in occasione della rassegna retrospettiva "Tutto Lumière". Il premio è destinato a un saggio inedito, scritto da un giovane laureando o neolaureato, dedicato all'opera dei fratelli Lumière, alla loro industria, ai film da loro prodotti, o agli aspetti teorico-linguistici della loro scoperta. Il testo, che dovrà avere una lunghezza compresa fra le quindici e le venticinque cartelle dattiloscritte, dovrà pervenire entro il 15 ottobre 1986. Per informazioni: Mostra internazionale del nuovo cinema, via Yser 8, 00198 Roma.

I premi "Pier Paolo Pasolini" 1987 per tesi di laurea sull'opera e la vita di Pier Paolo Pasolini sono stati banditi dal Fondo P.P. Pasolini. Le tesi, discusse in università italiane e straniere negli anni 1985 e 1986, dovranno giungere entro il 30 gennaio 1987 al seguente indirizzo: Segreteria del bando di concorso Pier Paolo Pasolini, presso l'Istituto Gramsci, via del Conservatorio 55, 00186 Roma, tel. 06/6543140. Commissione giudicatrice: Mino Argentieri, Alberto Asor Rosa, Fernando Bandini, Giovanni Berlinguer, Luigi Capogrossi Colognesi, Tullio De Mauro, Lucio Felici, Giuseppe Galasso, Mario Lavagetto, Giacomo Marramao, Sandro Maxia, Lino Micciché, Stefano Rodotà, Gianni Scalia, Paolo Terni. Nella stessa occasione si riunirà la giuria del premio "Pasolini di Poesia".

Il premio "San Fedele" 1986 non è stato assegnato, perché il pubblico del cine-referendum San Fedele, dopo aver visto 27 film distribuiti nella stagione cinematografica 1985-86, non si è trovato concorde sul film da premiare. Sono stati segnalati *Dietro la maschera* di Peter Bogdanovich, *Ran* di Akira Kurosawa, *La mia Africa* di Sidney Pollack. La menzione per la recitazione è stata assegnata ai protagonisti di *Il bacio della donna ragno* di Hector Babenco. La Uip ha vinto il diploma di merito per la distribuzione.

Una Settimana del film sovietico antireligioso si è tenuta dal 28 aprile al 4 maggio a Mosca. Secondo quanto indica il settimanale «Tempo libero di Mosca», sono stati presentati una trentina di documentari che denunciano il «carattere menzognero delle leggende religiose» e «l'attività antisociale e antisovietica» delle sette che operano illegalmente in Urss.

Cinema italiano a Vancouver. *Andare via terra, Andare per mare, Andare nel cielo, Comunicare a distanza* sono i titoli dei quattro filmati che compongono il breve viaggio tra le immagini del cinema italiano sulle comunicazioni e che rappresentano il contributo del gruppo cinematografico pubblico all'Expo '86 di Vancouver, in Canada (2 maggio-13 ottobre). Il programma, a cura di Corrado Farina, è stato realizzato dall'Istituto Luce con la collaborazione, fra gli altri, del Centro sperimentale di cinematografia.

Comedy Italian Style, la rassegna cinematografica sulla commedia all'italiana che il Moma (Museum of Modern Arts) di New York ha ospitato per quattro mesi a partire dal 6 maggio e che dopo Berkeley toccherà Los Angeles, Houston, Boston e Chicago, presenza sessantaquattro film, più quattro episodi di film, che coprono gli anni '50, '60 e '70. Curatori della rassegna, Adriano Aprà e Patrizia Pistagnesi.

Per Marguerite Duras, romanziera, drammaturga e autrice di film quali *Hiroshima mon amour* e *La diga sul Pacifico*, l'assessorato alla cultura del comune di Roma e il Centro culturale francese hanno organizzato un omaggio, dal 17 maggio al 6 giugno, che comprendeva spettacoli teatrali, un ciclo di film e un convegno sul tema "Marguerite Duras, il teatro e il cinema".

Una rassegna di film portoghesi degli anni '80, inediti in Italia, è stata organizzata a Venezia, dal 20 al 27 maggio, dall'Ufficio attività cinematografiche del comune in collaborazione con il Seminario di letterature iberiche presso l'Università di Venezia. I cinque film presentati sono stati prodotti con denaro pubblico e ciò ha permesso agli autori di lavorare in piena libertà, senza dover osservare le leggi del mercato. Si

sono visti, con sottotitoli in italiano, *Manha submersa* (Mattino nebbioso, 1980) di Lauro Antonio, *Conversa acabada* (Conversazione conclusa, 1981) di João Botelho, *Kilas o mau de fita* (Kilas il cattivo del film, 1981) di José Fonseca e Costa, *A ihla dos amores* (L'isola degli amori, 1983) di Paulo Rocha, *A estrangeira* (La straniera, 1982) di João Mario Grilo.

L'Istituto giapponese di cultura ha organizzato a Roma due rassegne di documentari: la prima, il 21 e 28 maggio, in italiano, sulla cultura del periodo Edo (1600-1817); la seconda, il 10 e 17 giugno, in italiano e in francese, sulla cultura tecnologica del Giappone d'oggi.

L'Associazione tecnici italiani per la cinematografia e la televisione (Atic) ha ricordato al presidente dell'Anica, Carmine Cianfarani, in un colloquio del 23 maggio, le finalità dell'associazione e ha fatto rilevare che nel momento di grave crisi dell'industria del settore i tecnici sono stati i soli ad aver mantenuto il prestigio della cinematografia italiana, con affermazioni e riconoscimenti internazionali. L'Atic ha poi protestato per l'esclusione dei tecnici da tutte le commissioni ministeriali, anche quando abbiano funzione di semplice consulenza, e si è lamentata per le limitate possibilità di svolgere attività di rilievo, utili a tutto il settore, fino a quando le disponibilità finanziarie dell'associazione non saranno adeguate alle esigenze dell'industria cinematografica.

Teleconfronto, mostra internazionale del telefilm, ha tenuto la quarta edizione a Chianciano Terme (SI) dal 23 maggio al 1° giugno, esibendo la tradizionale vetrina di telefilm europei, una monografia dedicata alla più recente produzione ungherese e una mostra della telenovela brasiliana di oggi e di ieri. Il convegno di studi, che si è svolto dal 29 al 31 maggio, ha avviato un ciclo di ricerche dal titolo "Il villaggio globale" mettendo l'America Latina al centro dell'osservazione e trattando il complesso dei rapporti di comunicazione tra Nord e Sud del mondo e la specificità di produzione, distribuzione e consumo della telenovela. Nell'ambito della manifestazione si è svolta anche la seconda rassegna video dedicata al video brasiliano e italiano e in particolare alla computergraphic.

Teatro da riscoprire, rassegna di drammaturgia medievale e rinascimentale, è stata organizzata a Roma, dal 27 al 30 maggio, dall'Ente dello Spettacolo in collaborazione con il Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale. Sono stati presentati, con la formula del non-stop e della contemporanea, accompagnata da conferenze introduttive, i filmati di diciassette rappresentazioni, che hanno fornito un quadro del complesso cammino percorso dal teatro nel medioevo e nel Rinascimento. In chiusura, la tavola rotonda "Teatro da riscoprire: recupero della drammaturgia medievale e rinascimentale; rappresentazione teatrale e documentazione filmata".

Fantafestival, mostra internazionale del film di fantascienza e del fantastico, che ha tenuto la sesta edizione a Roma dal 23 al 30 maggio, ha presentato un centinaio di film divisi in tre sezioni: concorso, informativa e retrospettiva.

Al Festival del film turistico che si è tenuto a Campione d'Italia (CO) dal 28 al 31 maggio sul tema "Turismo e ambiente" hanno partecipato quarantacinque documentari provenienti da diciotto nazioni.

Il cinema dell'utopia in Italia negli anni della contestazione, 1967-1972 è il tema del convegno che si è tenuto a Montecatini Terme (Pistoia) dal 28 maggio al 2 giugno. Gianni Rondolino ha svolto la relazione "Il cinema italiano tra sperimentazione e utopia". Il dibattito fra Edoardo Bruno e Giuseppe Ortoleva ha chiuso la manifestazione, alla quale ha partecipato con una relazione anche Alberto Estrafallaces, direttore generale del C.S.C.

Franz Liszt nel cinema, la rassegna cinematografica organizzata a Roma in maggio e giugno dall'Ente dello spettacolo nell'ambito delle manifestazioni per il centenario del musicista, ha presentato film con soggetti sulla figura di Liszt o che si servono soltanto della sua musica. Il catalogo è a cura di Ermanno Comuzio.

La rassegna dei film di Liliana Cavani che si è svolta a Colonia dal 28 maggio al 3 giugno ha presentato quasi l'intera opera della regista, da *Storia del Terzo Reich* (1962) a *Interno berlinese* (1986).

La Settimana del cinema italiano in Messico (Città del Messico, 29 maggio - 4 giugno), organizzata nell'ambito dell'accordo culturale tra i due paesi, ha presentato la migliore produzione degli ultimi mesi e concerti con musiche da film.

«Cinecritica», la rivista del Sindacato nazionale critici cinematografici, ha presentato il primo numero della nuova serie il 30 maggio a Roma, presso la Libreria dello spettacolo "Il Leuto". Per l'occasione il Sncci ha promosso un incontro sul tema "Il cinema e la critica cinematografica".

Il mercato televisivo mondiale è il tema dell'incontro-dibattito organizzato il 30 maggio a Roma dal Centro internazionale studi sull'informazione e la comunicazione (Cisic). Si è fatto il punto sulla realtà televisiva statunitense e sui riflessi su tutto il mondo.

Mystfest '86, il festival internazionale del giallo e del mistero - cinema televisione letteratura, ha presentato a Cattolica, dal 1° al 9 giugno, quarantacinque film divisi in quattro sezioni cinematografiche, due convegni e iniziative speciali. I convegni avevano per tema "Nero su nero, il

mondo di Cornell Woolrich" e "Diritto di cronaca se un giornalista diventa detective".

Consumo cine-televisivo: modelli e valori è il tema del convegno organizzato il 14 giugno a La Maddalena (SS) dall'Ente dello spettacolo, nell'ambito dei premi "La Navicella" 1986.

Metodologie della comunicazione didattica nell'epoca delle tecnologie avanzate è il tema dei seminari che si sono tenuti a La Spezia dal 30 giugno al 2 agosto a cura del Centro internazionale dello spettacolo e della comunicazione sociale. I seminari trattavano i seguenti argomenti: L'educazione all'immagine; La fotografia nell'insegnamento (leggere e usare); Film e tv nell'insegnamento (leggere e usare); I giornali e i mezzi d'informazione nell'insegnamento (leggere e usare); La pubblicità.

L'occhio, la macchina, la città, il progetto di Jean Rouch per un film che documenti la problematicità di Torino attraverso i suoi aspetti architettonici e spirituali, si è sviluppato nel capoluogo piemontese dal 2 giugno ai primi di luglio. La realizzazione del film è stata occasione di un workshop riservato a dieci giovani professionisti del cinema e del video, che hanno seguito tutte le fasi del lavoro. Con Rouch hanno collaborato Alberto Chiantaretto, Marco di Castri e Daniele Pianciola, i registi torinesi che lavorano intorno a Kwk.

Ondavideo, la manifestazione sulla televisione e le nuove tecnologie elettroniche, ha tenuto la seconda edizione a Pisa dal 3 al 7 giugno. Organizzata dal Comune di Pisa, in collaborazione con Regione Toscana, Crtce e Università di Pisa, ha presentato sul tema "Arte e scienza" prodotti, progetti e materiali sperimentali. In precedenza, il 6 e 7 maggio, si è svolta una rassegna cinematografica centrata sul cinema di Norman McLaren, fondatore della scuola canadese di animazione, e sull'opera di Shuji Terayama, uno dei rappresentanti più significativi dello sperimentalismo giapponese degli anni '60.

Le radici e i ponti è il tema del convegno di studi su Akira Kurosawa che si è tenuto a S. Domenico di Fiesole (FI) il 7 e l'8 giugno nell'ambito del premio "Fiesole di maestri del cinema". Le relazioni erano di Aldo Tassone (Le radici giapponesi e i viaggi europei), Max Tessier (Kurosawa et la culture japonaise), Marco Fagioli (Kurosawa e la tradizione della pittura giapponese), Sergio Frosali (Kurosawa e Mishima), Sandro Bernardi (La pioggia e la storia), Francesco Casetti (La citazione, il richiamo, il genere), Maurice Mourier (Kurosawa e la cultura inglese), Guido Fink (Kurosawa e Shakespeare), Antonio Costa (La voce e la scena), Pier Marco De Santi (Kurosawa e Ejzenštejn), Vito Zagarrio (Kurosawa e il cinema americano da Ford a Coppola), Andrea Martini (Guardando verso occidente), Michele Canosa (Kurosawa e Renoir). Organizzatore scientifico del convegno, Gian Piero Brunetta.

Tivideo (Roma, 12 e 13 giugno), manifestazione di attività didattiche promossa dall'assessorato pubblica istruzione e cultura della Provincia di Roma, in collaborazione con Aiace, Cooperativa cineasti riuniti e Protel, ha offerto una mostra di otto cortometraggi video e un incontro con gli studenti e i docenti di scuola media superiore e le tre associazioni che li hanno realizzati.

La Rassegna internazionale di cinematografia archeologica 1986, che si è svolta a Verona dal 12 al 15 giugno, comprendeva documentari di Australia, Belgio, Canada, Francia, Germania Federale, Grecia, Italia, Repubblica Popolare di Cina, Unesco; una Rassegna del libro di archeologia, e la mostra "La magia in Egitto ai tempi dei faraoni".

Ellas - Incontro con il cinema greco è il titolo della rassegna che si è svolta parallelamente al "Labirinto" di Roma dal 13 al 18 giugno e al "Lumière" di Bologna dal 17 al 24 giugno. Organizzata da Greek film centre, Cineteca comunale di Bologna, Mostra del cinema libero di Porretta Terme, Centro ricerca-spettacolo "Il Labirinto", New Cinema Ltd, la manifestazione ha presentato quattordici film di registi che negli ultimi anni il Centro cinematografico greco ha saputo stimolare e aiutare.

La Settimana cinematografica di Verona ha dedicato al Brasile la 17ª edizione, svoltasi dal 20 al 26 giugno. Inoltre, sotto l'egida della Fipresci, ha organizzato dal 21 al 27 giugno l'Award Filmfest, mostra di film premiati negli ultimi anni dai festival e dalla critica internazionale.

Libero Bizzarri, il regista scomparso recentemente, è stato ricordato con una iniziativa promossa il 23 giugno dalla Federazione italiana dei circoli del cinema in collaborazione con l'Associazione cinema democratico e l'Associazione nazionale autori cinematografici. Sono stati presentati alcuni documentari cinematografici e brani tratti da programmi televisivi realizzati da Bizzarri. Ha collaborato, fra gli altri, la Cineteca nazionale.

Anteprima, il festival di Bellaria (FO) dedicato al giovane cinema indipendente italiano, ha tenuto la quarta edizione dal 25 al 29 giugno, presentando in concorso film e video, lungometraggi e cortometraggi, senza distinzione di sorta. Tra le iniziative collaterali, anche una tavola rotonda sull'articolo 28 della vigente legge sul cinema, che prevede finanziamenti a «film ispirati a finalità artistiche e culturali».

La 4ª Biennale europea dei film sull'ambiente si è svolta a Birmingham (Gran Bretagna) dal 3 all'8 luglio con la presentazione di cortometraggi e programmi televisivi di tutta Europa.

Il Festival internazionale del cinema per ragazzi di Giffoni Valle Piana, che si è tenuto nella cittadina in provincia di Salerno dal 26 luglio al 3 agosto, era diviso in tre sezioni: concorso, con 66 film di 40 nazioni; "Alle soglie dell'adolescenza"; "Nuove tendenze". Sono stati proiettati anche otto film prodotti da televisioni europee.

Da Sodoma a Hollywood, rassegna internazionale di film con tematiche omosessuali, ha tenuto la prima edizione a Torino dal 25 al 29 luglio presentando dieci film. Al termine di ogni proiezione si sono svolti dibattiti con il pubblico in sala.

Il 39° Festival internazionale del film di Locarno, che si è svolto dal 7 al 17 agosto, ha presentato in concorso opere di autori giovani o poco conosciuti; una rassegna fuori concorso dei film più importanti presentati in altri festival; una retrospettiva di Keisuke Kinoshita; la sezione tv-movies; una selezione di film a soggetto di produzione svizzera; una Settimana nazionale greca, con film di Anghelopoulos, Panayotopoulos, Voulgaris e Tornes; e un omaggio a Ennio Flaiano, con la proiezione di alcuni film a cui ha collaborato.

Il Festival internazionale del cinema ebraico, che tiene la quinta edizione a Parigi dal 17 al 30 settembre sul tema "Cronache d'esilio", comprende la proiezione di circa quaranta film, una rassegna delle più recenti tendenze del cinema americano e dibattiti sulla cultura ebraica.

Il Festival internazionale cinema giovani, nella quarta edizione in programma a Torino dall'11 al 19 ottobre, presenta alcune novità. Scompare la distinzione fra "Opere prime" e "Tematiche giovanili" e compaiono i premi ai migliori: film in 16 o 35 mm, attrice, attore, cortometraggio, opera prima. Premi anche per le opere della sezione "Spazio aperto". Nell'ambito di questa sezione ci sarà una breve retrospettiva sulle origini del video in Italia. La sezione retrospettiva, curata da Adriano Aprà, sarà dedicata al cinema indipendente americano degli anni '60, con una tavola rotonda alla quale parteciperanno, fra gli altri, Andy Warhol, Jim McBride, Martin Scorsese. È stata annunciata anche la personale di Michael Snow.

La Biennale del cinema italiano, che terrà la seconda edizione a Bruxelles dal 15 al 28 ottobre, comprenderà tre rassegne: "Cinema d'oggi", suddivisa in tre sezioni: registi affermati, opere prime di giovani registi, cinema indipendente; "Donna e diva", sul tema delle protagoniste femminili del cinema italiano; "Pirandello e il cinema"; film ispirati all'opera di Pirandello. La manifestazione è presentata dall'Istituto italiano di cultura di Bruxelles.

La Rassegna di cinematografia sportiva, che terrà l'ottava edizione a Palermo dal 20 al 24 ottobre, comprenderà anche monografie nazionali, programmi di attualità, tavole rotonde, mostre e incontri del pubblico con atleti, giornalisti, attori, registi.

Il Festival del cinema francese terrà la prima edizione a Firenze dal 20 al 26 ottobre. La manifestazione, che nasce da una proposta dei "Rencontres d'Annecy", comprenderà una sezione concorso e una informativa. Parteciperanno al concorso una dozzina di opere realizzate negli ultimi tre anni, mentre l'informativa comprenderà una trentina di film inediti realizzati nel decennio 1976-86. La giuria, composta da registi, distributori e attori, sarà presieduta da Mario Monicelli.

Sta colorando i film in bianco e nero Wilson Markle, presidente della Colorization Inc., Toronto, Canada. Con l'aiuto di un computer e di pochi dipendenti, Markle conta di poter colorare cinquanta film l'anno. Il procedimento è affidato quasi esclusivamente al computer. Per un film ci vogliono dai sei agli otto mesi di lavorazione, ma si possono trattare fino a quindici pellicole contemporaneamente. Il costo è di circa 200 milioni di lire per un film di novanta minuti.

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuiamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale discusse nelle università italiane (vedi i numeri 2, 3 e 4/1985 e i numeri 1 e 2/1986).

Luca Antoccia: *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*. Relatore: Guido Aristarco. Università di Roma "La Sapienza", facoltà di lettere e filosofia, cattedra di storia e critica del cinema. 1985.

Paola Leprini: *Origini della commedia cinematografica all'italiana*. Relatore: Guido Aristarco. Università di Roma "La Sapienza", facoltà di lettere e filosofia, cattedra di storia e critica del cinema. 1985.

Mario Mazzei: *La pubblicità televisiva in Italia dal 1957 al 1985*. Relatore: Guido Aristarco. Università di Roma "La Sapienza", facoltà di lettere e filosofia, cattedra di storia e critica del cinema. 1985.

Aldo Quaglierini: *Inquietudine e violenza nel cinema nordamericano degli anni Settanta*. Relatore: Guido Aristarco. Università di Roma "La Sapienza", facoltà di lettere e filosofia, cattedra di storia e critica del cinema. 1985.

SUMMARY

The Planet Cinema and Its Satellites

The idea came first to Arthur C. Clark, the science-fiction writer, in 1945: that of parking one or more satellites in a fixed orbit whose speed is equal to that of the rotation of the earth so as to act as a wide-range mirror reflecting radiotelevision signals from the earth. In 1962 NASA put Telstar I into space to facilitate communications between North America and Europe. Today, a quarter of century later, we can state that the extraordinary progress in the field of telecommunications is in fact to be attributed to the success of these geo-stationary satellites. Television broadcasting, telephonic communications and transmission of data have all benefited. Promises for the near future are just as numerous and include the possibility of substituting — at least in part — the traditional film distribution in cinemas with the transmission of films via satellite. This report is the result of research in the telecommunications in the USA.

Together with the Fascists in the Spanish Civil War

The Spanish Civil War (1936-39) gives filmmakers the possibility of portraying war events as a whole. In the first months of the conflict, Fascism did not openly express solidarity with or support Franco's cause, but an examination of the visual and verbal documents of the first LUCE newsreels illustrates the degree of moral and ideological consensus. In fact both the Communist and the Republican troops are represented as being responsible for sacrilegious, violent and barbaric acts. Fascism also discovered its vocation as *defensor fidei*. Up until the first half of 1937 American materials only were used in the LUCE studios. Then the first Italian filmmakers and directors — many just back from the war in Ethiopia — began to leave for the Spanish front where they felt they had a mission to fulfil as witnesses of their faith. They went to join a large group of brilliant intellectuals who had embraced the Republican cause. The military alliance between Italy and Franco's Spain created a cinematographic pact: the effects of this are to be found in the production of feature films whose setting in the Spanish Civil War.

Bergman: Cinema, Theatre and Television

For Ingmar Bergman the 1980s seem to coincide with a reorganization of his poetics under the spiritual influence of Strindberg. Bergman's attraction to Strindberg is not new. He himself has emphasized its importance even to the point of mythicizing it in his memoirs of his youth. In his theatrical activities, his encounters with Strindberg are numerous and significant; in his films he portrays the tortured dramatization of the relationship between two people — subject this dear to the cannibalistic encounters of Strindberg — and the idea of truth as illusion, nightmare, artifice, delirium, dream. The Strindberg-Bergman relationship is one way of interpreting the Bergman cinema-theatre relationship. Today, it is no longer recollections of the playwright buried in Bergman's subconscious questioning life and death, man and the world in personal and discontinuous directions. Rather it is a relationship which is still dialectic but undoubtedly calm and self-possessed in its acceptance: it is both painful and conscious, sifted as it is by experience, and thus it is convertible into art. This does not mean that at Sisty Bergman has resigned himself — Strindberg never surrended. But Bergman has assimilated that intrepid and melancholic scepticism of a disillusioned but clear perception proper to that

part of Strindberg's universe which is focused on ghosts and infernal contortions. He is convinced that experience is solitude; and that suffering is a price which must be paid serenely; and that illusion consumes life and nourishes poetry.

Scola and Scarpelli: from comic film strips to films

Most Italian authors use the cartoon as a creative stimulus in their filmmakking. This indispensable and profound interdependence between art direction and the set is more or less marked according to what the film director wants (Visconti was an example) but very often it reaches the standard of the best comic film strips. This is the case of Ettore Scola — a film director —, and Furio Scarpelli among screenwriters. Scola and Scarpelli gained their experience as cartoonists and comic film strip designers through their collaboration with the leading magazines of the 1940s and 1950s. They also belonged to a large group of talented caricaturists (Mosca, Metz, Marchesi, Zapponi, De Seta, Fellini, Maccari, and Monicelli) which was the boast of a famous illustrated weckly, the «Marc'Aurelio». The drawings of Scola and Scarpelli are for the most part linear in style and form: in normal or Indian ink, they are reduced to essential outlines in order to create caricatures through basic traits. Their frame of reference is Saul Steinberg. Scarpelli combines his main activity as screenwriter with that of cartoonist — and partecipates successfully in exhibitions. Scola — as a film director — continues to use his caricatures exclusively for his films.

From the Caucasus

Colourful costumes, infinite landscapes of great beauty, lovely legends, floks, camels, horses, and songs, dances and exotic instruments: the film produced by the Transcaucasian and Central Asian Republics of the URSS delve deep into regional traditions revealing these proudly and sometimes allowing them to carry national implications. It is a folklore cinema. Folklore surprises and arouses interest at first, but it soon palls. It is a great hidden treasure, but it can be reduced to a blight. These films are not concerned with aestheticism, tourist attractions nor even Oriental culture. Beautiful or pompous, ugly or subdued, they are undoubtedly innocent. However, in this case too, innocence is a necessary virtue, but it is not sufficient.

The Theory and Practice of Super 8

Small format amateur cinema can benefit from vital and concrete experiences in numerous sectors. Citing publications and referring to festivals, surveys, conferences and associations, the author draws a theoretical and practical profile of this means of expression that is gradually earning its place in the history of culture and in social issues. Today there is a new consumption of images that cannot be exhausted in the passive accumulation of television sequences. New horizons are opening, therefore, for amateur cinema (super 8, 16 and video).

Phillips Smalley's *Suspense* (1913)

Phillips Smalley's *Suspense* (1913) is a thriller with a conventional plot: the ogre and the besieged beauty, the hero who rushes to help, misunderstandings, the chase, the unhoped for but inevitable salvation. This one roller/film — which interprets the stylistic tendencies of the 1910s in the USA — assimilated too quickly the signs of visual punctuation proper to Expressionism and the figurative acrobatic feats for which the North European cinema was renowned. But must of all it was the noble victim or the premature child of the feature film. Despite this, its perfection entitles it to be considered as timeless.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano. - Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema. - La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte. - La sala cinematografica come dispositivo spettacolare. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche.* — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio. - Il cinema armeno. - C'era una volta la Warner.* — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce. - Il lungo sonno del cortometraggio.* — FILM: *La notte di San Lorenzo. - Identificazione di una donna.*

Fascicolo n. 2/1983

SAGGI: *L'Italia di Zavattini. - Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini. - Nel '38, Zavattini (per caso). - "Miracolo a Milano", sceneggiatura desunta dalla moviola. - Per una filmografia di Cesare Zavattini. - Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini.*

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini. - Il 'modello' Spielberg-Lucas:reinventare il cinema. - Hong Kong: introduzione ai 'generi'. - Dal salotto al soviet: il cinema russo prerivoluzionario. - Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile. - Come e perché l'obiettivo cinematografico.*

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai "Taccuini". - Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi. - Jean Grémillon 'l'uomo-tramite' tra due epoche del cinema francese. - I trent'anni di Elio Petri. - Il cinema ritrovato di Mikio Naruse.* — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni.* — FILM: *E la nave va. - Prénom Carmen. - Nostalghia. - Die macht der Gefühle.* — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro.*

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio. - Peter Kubelka, scultore del tempo. - Cinema e tv fra teoria e didattica. - Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra.* — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file. - Sorrento: il rischio ha pagato. - Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50.* – CORSIVI: *Renato Castellani: regista 'inattuale'?* - FILM: *Fanny e Alexander.*

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno. - La bella addormentata in camicia nera (La musica per film in Italia durante il fascismo, 1930-1944). - I 'nuovi' tedeschi fra mercato e cultura.* — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dell'Estonia. - La famiglia, un cinedilemma.* — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare.* — *FILM: Ballando ballando. - Furyo. - Tradimenti.* — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi.*

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: DOSSIER BUÑUEL: *Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel; Quei pallidi oggetti del desiderio. - Franco Rossi: una biografia critica. - L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947).* — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema. - Suzuki e Kinoshita, le 'rivelazioni' di Pesaro.* — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi.* — FILM: *Enrico IV.* — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier.*

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi. - "Heimat": il film-evento. - "Oltre le sbarre": con provocazione. -* ITALIANI IN MOSTRA: *"Kaos": la svolta dei Taviani; "Carmen": il filologo Rosi; "C'era una volta in America": Leone e la memoria; "Il futuro è donna": quando Ferreri inciampa; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri; Sezione tv: frammenti di mercato.* — *SAGGI: Il cinema delle origini in Sicilia. - Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.*

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia; Alla ricerca delle radici. - Ricordando Truffaut. - "La decisione di Isa"*, (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua. - Rivedendo "San Francisco".* — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince. - Dreyer a Verona. - Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani.* — FILM: *Una domenica in campagna. - Metropolis. - Maria's Lovers. - Passion. - Benvenuta. - Broadway Danny Rose. — CINETECA: "Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.*

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro. - La storiografia italiana: problemi e prospettive. - L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà.* — CORSIVI: *I documentari di Zurlini.* — NOTE: *Berlino a confronto col passato.* — MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi.* — FILM: *Il giardino delle illusioni. - Urla del silenzio. - Amadeus. - Paris, Texas.* — CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Films.*

Fascicolo n. 3/1985

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura. - 'Il chiodo', l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato. - Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949).* — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico.* — NOTE: *Sulla strada di Cannes. - Annecy: animati da gran voglia di ridere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico.* — FILM: *La rosa purpurea del Cairo. - Another Country. - Another Time, Another Place. - Segreti segreti.* — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907).*

Fascicolo n. 4/1985

VENEZIA '85: *Perché abbiamo premiato Agnès Varda. "Senza tetto né legge": Agnès Varda e l'idea di libertà. - "Tangos. El exilio de Gardel": un musical antiparassitario. - "The Lightship": quando la nave non va. - "Dust": Marion Hänsel fra Edipo e Sudafrica. - "Yesterday": Piwowarski e il messaggio normalizzato. - "Le soulier de satin": De Oliveira e l'esprit du théâtre. - "Prizzi's Honor": divertirsi all'antica. - Italiani in Mostra. - Attori senza trionfo.* — SAGGI: *Peter Weir e il vuoto della ragione. - Il cinema italiano dopo la crisi.* — CORSIVI: *Taccuino indiano.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *Lo scenario francese.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo.* — MILLESCHERMI: *Appunti sul cinema industriale.*

Fascicolo n. 1/1986

SAGGI: *Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana. - Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura.* — CORSIVI: *La luce aristocratica di una proletaria indomita. - Le fortune presunte del cinema italiano in Francia.* — NOTE: *Pordenone: quando si rideva in silenzio. - Il videodisco interattivo.* - MILLESCHERMI: *Cinema per ragazzi: un falso problema?* — FILM: *Ginger e Fred. - Ran. - Speriamo che sia femmina. - La messa è finita. - Maccheroni.*

Fascicolo n. 2/1986

SAGGI: *"Il regista cieco" di Kluge. - E l'attore diventò un divo.* - CORSIVI: *Renato Castellani viaggiatore instancabile.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *La rivista «Screen» e lo scenario inglese.* — NOTE: *Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media. - L'immagine elettronica fa spettacolo. - Noi, la "palma", Tarkovski.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra 'normalizzazione' e spettacolo.* — FILM: *La mia Africa. - Papà è... in viaggio d'affari. - Tokyo-ga.*

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli (via del Babuino), Feltrinelli (via Orlando), Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida (via Merliani), Guida (p.za S. Domenico Maggiore), Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

BANCA NAZIONALE DEL LAVORO BNL BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

DAL PRIMO »CIAK« ALLA PAROLA »FINE«

Eastman la sola gamma completa di pellicole cinematografiche.

DOVE VA IL CINEMA

COLORI STABILI NEL TEMPO

Hanno collaborato a questo numero:

ALBERTO ABRUZZESE (Roma, 1942). Docente di sociologia delle comunicazioni di massa all'Università di Napoli. Ha pubblicato, fra l'altro, *L'immagine filmica, Forme, estetiche e società di massa, La grande scimmia* e ha collaborato alla *Letteratura Italiana* (Einaudi). Ha cosceneggiato e diretto il film *Anemia*, tratto dal suo omonimo romanzo.

SIMONA ARGENTIERI (Firenze, 1940). Membro della Società psicoanalitica italiana e dell'International PsycoAnalitical Association, esercita l'attività clinica e scientifica a Roma.

GIAMPAOLO BERNAGOZZI (Bologna, 1926). Docente di cinematografia documentaria e di storia dello spettacolo, e responsabile del settore produzione del Centro interfacoltà per le tecnologie telaudiovisive G. Marconi dell'Università di Bologna, è anche responsabile della cinefototeca dell'Istituto regionale per la storia della Resistenza in Emilia-Romagna. Ha pubblicato, fra l'altro, *Il cinema non professionale, L'immagine capovolta, Il cinema corto, Ideologia e organizzazione del super8, L'altro occhio, Il mito dell'immagine, Dentro la storia.*

GIAN PIERO BRUNETTA (Cesena, 1942). Docente di critica del cinema all'Università di Padova, ha pubblicato, fra l'altro, *Forme e parole nel cinema, Nascita del racconto cinematografico, Letteratura e cinema, Storia del cinema italiano.*

GIOVANNI BUTTAFAVA (Milano, 1939). Critico cinematografico, giornalista all'«Espresso», slavista e traduttore, studioso del cinema e della cultura russa e sovietica, dirige l'annuario cinematografico «Il Patalogo».

PAOLO CHERCHI USAI (Rossiglione, 1957). È fra gli organizzatori delle "Giornate del cinema muto" di Pordenone. Autore di una monografia su Georges Méliès e di volumi su Giovanni Pastrone e sul restauro del film, collabora al Projet d'analyses filmographiques (1900-1906) dell'Università Laval, Québec, Canada.

PIER MARCO DE SANTI (Ponsacco, 1946). Ricercatore di storia e critica del cinema all'Università di Pisa. Ha pubblicato, fra l'altro, *I disegni di Ejzenštejn, I disegni di Fellini, La musica di Nino Rota, La messa in scena della Walkiria, Eugenio Guglielminetti, scene e costumi.*

DUCCIO FAGGELLA (Melfi, 1944). È stato responsabile culturale della Regione Toscana. Vive a New York, manager di una società di distribuzione cinematografica. Collabora a «Immagini e pubblico», «Nuovo cinema europeo», «Quaderni di teatro».

MAURO MANCIOTTI (Pisa, 1928). Critico cinematografico e teatrale del «Secolo XIX». È stato direttore della scuola d'arte drammatica del Teatro Stabile di Genova. Ha pubblicato *Il teatro di Gerolamo Gigli* e *Tralaleri e canto popolare*. È coautore della serie televisiva «TuttoGovi».

FRANCO MONTINI (Roma, 1952). Critico cinematografico di «Ciao 2001», ha realizzato trasmissioni radiofoniche per la Rai. È segretario del Sindacato nazionale critici cinematografici italiani e fa parte della redazione di «Cinecritica».

PIETRO PINTUS (Sassari, 1920). Ha diretto rubriche di attualità culturale in tv ed è stato responsabile della programmazione cinematografica della seconda rete Rai. Ha pubblicato *Storia e film*, un saggio su Zanussi (*Un rigorista nella fortezza assediata*) e *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Docente di storia generale del cinema al Centro sperimentale di cinematografia, è vice presidente del Sindacato nazionale critici cinematografici italiani.

VITO ZAGARRIO (Firenze, 1952). Diplomato al Centro sperimentale di cinematografia, con esperienze di studio alla New York University, scrive per «Cinema & Cinema» e «Cinema Sessanta». Collabora con la Mostra internazionale del nuovo cinema, per la quale ha curato la retrospettiva di Ancona "Cinecittà/Il modo di produzione italiano".